Mus. th. 2404

Oberhoffer

47481

96 8vo

Harmonie- und Compositionslehre

mit besonderer Rücksicht

auf das

Orgelspiel in kathol. Kirchen

klar und fasslich dargestellt

von

H. OBERHOFFER

Musiklehrer am Königl. Grossherzogl. Schullehrerseminar in Luxemburg,
Ehrenmitglied des christlich-archäologisch-historischen Vereins
zu Trier.

LUXEMBURG.
Druck und Verlag von Gebrüder Heintze.

1860.

50=a

Im Verlage von Gebr. Heintzé in Luxemburg ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Lieder aus Westphalen von *Ed. Michelis.* Aus dem Nachlasse des Verstorbenen und mit einer Biographie desselben begleitet, herausgegeben von Fr. Michelis; nebst Portrait. 22½ Sgr.

Der Verfasser dieser Gedichte, dessen edle Persönlichkeit in der voranstehenden Biographie so einnehmend geschildert wird, war der Hauskaplan und nachmalige Leidensgenosse Clemens Augusts, Erzbischofs von Cöln. Aus seinen Liedern spricht ein sinniges Gemüth, Liebe für Naturschönheit und, was mehr ist: Begeisterung für den katholischen Glauben. Die Sprache ist einfach-edel, der Versbau ohne Künstelei und den Bildern fehlt nicht poetischer Schwung. Sehr anziehend finden wir unter andern folgende Lieder: «Verlassenheit», «Winfrieds Geist», «Die deutsche Eiche», «Salve Regina», «Moses am Horeb». (*Schles. Kirchenbl.*)

Beda Weber schreibt in der Zeitung »Deutschland« über diese Lieder Nachstehendes:

Sie sind vielleicht das Beste, was die katholische Poesie in der neuesten Zeit auf dem Feld der Lyrik hervorgebracht hat. Diese Lieder quollen offenbar aus warmem Herzen, und schildern desshalb den Dichter besser als es die beste Biographie thun kann. Es weht darin eine überaus kindliche Frömmigkeit, ohne alle Uebertreibung, ohne Grimasse und Gefühlsziererei. Der Dichter mit seiner zärtlichen Liebe für die katholische Kirche, deren «Weltreligion» die seine ist, wurzelt als urkräftiger Stamm in der Geschichte des deutschen Volkes mit allen Freuden und Leiden des letzteren vertraut, mit dem empfindsamsten Feingefühl für alles Grosse in der Geschichte, für alles Schöne in der Natur, für alles Heilige im christlichen Cult, mit einer geistigen Universalität, welche ebenso sehr eine Frucht ursprünglicher Anlage als weit ausreichender Gesammtbildung aller geistigen Fähigkeiten ist. Die grosse Idee des deutschen Reiches, in der einigen apostolischen Kirche fest gegründet, erfüllt seine Seele so innig, dass sie überall hervorquillt, und den Leser mit den Schauern einer mächtigen Vergangenheit entzückt. Der Dichter hasst alles Fremdenthum als Verderb der deutschen Sitte und Zucht, alle Spaltung im deutschen Denk- und Glaubensgebiete, alle Zerbröckelung deutscher Macht in egoistischer Absonderung and Bornirtheit; aber diese Entschiedenheit in der Religion und Politik ist überhaupt von einer sanften, menschenfreundlichen Gesinnung, fern von aller Bitterkeit, ja selbst von jeder Anwendung der Ironie; nur die Wehmuth in edelster Form, macht ihr Recht über die Gegenwart geltend. — Seine Liebe zu Westphalen, seinem Vaterlande, ist ungemein rührend und belehrend zugleich. Man kann in diesen Gedichten das westphälische Wesen nur liebgewinnen, wie es selbst aus der treuherzigen Sprache hervortönt. Hier ist nichts Gemachtes oder Geziertes; selbst der Styl mit seiner prägnanten Ausdrucksamkeit ebenso bescheiden als kräftig durch natürliche Wahrheit,

HARMONIELEHRE

mit

besonderer Rücksicht

auf

das Orgelspiel in katholischen Kirchen.

Harmonie- und Compositionslehre

mit besonderer Rücksicht

auf das

Orgelspiel in kathol. Kirchen

klar und fasslich dargestellt

von

H. OBERHOFFER

Musiklehrer am Königl. Grossherzogl. Schullehrerseminar in Luxemburg,
Ehrenmitglied des christlich-archäologisch-historischen Vereins
zu Trier.

LUXEMBURG.
Druck und Verlag von Gebrüder Heintze.

1860.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Seinem werthen Freunde

Hrn. Jos. LADNER, Dr Med.

in TRIER

ordentlichem Mitgliede der Gesellschaft für nützliche Forschungen, residirendem wirklichen Mitgliede des christlich-archäologisch-historischen Vereins in Trier, auswärtigem Sekretär des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande

gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Das Erscheinen einer Harmonielehre mit einer confessionellen Tendenz wird vielleicht etwas befremden; indess wird Jeder, der mit der innern Einrichtung des Orgelspiels beim katholischen Gottesdienste genauer bekannt ist, diese Idee nicht verwerflich finden.

Das katholische Orgelspiel liegt leider noch sehr tief darnieder. Es hat dies theilweise seinen Grund in der äusserst schlechten Besoldung der katholischen Organisten, theilweise auch in dem Mangel eines guten Lehrbuches des praktischen Orgelspiels in katholischen Kirchen.

Die Meinung, einige technische Fertigkeit im Orgelspiel, Vertrautsein mit dem musikalischen Theile des katholischen Cultus verbunden mit einiger Kenntniss der Harmonielehre, seien für einen katholischen Organisten weitaus hinreichend, ist ziemlich allgemein verbreitet. Technische Fertigkeit muss Jeder, der nur irgendwie auf den Titel eines Organisten Anspruch machen will,

besitzen. Diese reicht aber für einen katholischen Organisten nicht aus. Dieser muss unbedingt selbstproduktiv sein, und zur harmonischen Begleitung des gregorianischen Chorals die nöthige Fähigkeit besitzen. Es wird daher von ihm ausser der technischen Fertigkeit auf dem Instrumente und wirklich musikalischem Talente auch die vollständige Kenntniss der alten wie der neuen Musikwissenschaft gefordert.

Da die Lehre über das alte Musiksystem in den meisten Lehrbüchern der Harmonie sich entweder gar nicht vorfindet, oder in ihnen nur sehr einseitig abgehandelt wird, so sucht der sich zum katholischen Organisten ausbildende junge Mann Manches, dessen Kenntniss für ihn unumgänglich nöthig ist, vergeblich in ihnen, oder er ist genöthigt, sich das Gesuchte aus vielen andern Büchern, in denen es sich zerstreut vorfindet, mühsam zusammenzutragen. Unseres Wissens behandelt z. B. kein einziges dieser Lehrbücher die Lehre von den sogenannten Kirchentonarten von katholischem Standpunkte aus, obgleich wir doch der katholischen Kirche die Ausbildung dieses Systemes verdanken. In allen uns bekannten Lehrbüchern der Harmonie ist, wenn von Kirchentonarten gesprochen wird, einzig und allein von den deutschen Chorälen, und namentlich von denen der protestantischen Kirche, die Rede. Die Kenntniss dieses Zweiges der Kirchenmusik reicht für den katholischen Organisten aber bei Weitem nicht aus, und wir haben

daher in vorliegendem Werke dem gregorianischen Chorale unsere volle und die ihm gebührende Aufmerksamkeit geschenkt.

In letzter Zeit hat man sich täglich mehr von dem hohen Werthe des gregorianischen Chorales überzeugt, und man ist eifrig bemüht, ihn in seine alten Rechte wieder einzusetzen. Der angehende Organist muss sich daher mit der Geschichte desselben und mit seiner innern Einrichtung, so weit sie sich nach den in den letzten Jahrzehnten angestellten eifrigen Forschungen eines Pat. Lambillotte, Jansen, v. Coussemaker, Antony u. A. festsetzen lässt, bekannt machen.

Im praktischen Orgelspiele, bei den Ceremonieen des Gottesdienstes, ist der katholische Organist, soll er nicht oft in die Gefahr kommen Störungen zu verursachen, fast ausschliesslich auf seine musikalische Produktionskraft angewiesen. Wie vieler Vor- und Zwischenspiele bedarf er nicht schon bei einem einzigen Gottesdienste! Aufgeschriebene Orgelstücke kann er meistens nur da anbringen, wo es ihm anheimgegeben ist, die Dauer des Vor- und Zwischenspiels zu bestimmen. Diese Fälle sind jedoch die seltenern. Angenommen, er spielte z. B. in der Messe während des Offertoriums ein Orgelstück von Noten, und die Ceremonieen dieser Handlung seien noch nicht oder gar wohl früher zu Ende als sein Orgelstück, so muss er die Fähigkeit besitzen, in ersterm

Falle sein Orgelstück im selben Gedankengange verlängern und im andern Falle an passender Stelle geschickt verkürzen zu können.

Welch' erbärmlichen musikalischen Unsinn hören wir aber in den freien Fantasieen so vieler katholischer Organisten! Ihre Fantasieen haben weder Hand noch Fuss, und von einem ernsten kirchlichen Style kann in denselben nun erst völlig gar keine Rede sein. Opernmelodieen, Marsch- und Tanzrythmen sind bei ihnen an der Tagesordnung, mit denen sie das Haus Gottes entweihen. Unter diesen schlechten Organisten treffen wir dennoch manche, deren Produktionen von wirklich musikalischem Talente und besserm Geschmacke zeugen: allein ihre Fantasie ist nicht geordnet, und man kann keinen Rythmus und keine Satzverbindung, in vielen Fällen nicht einmal eine bestimmte Taktart aus diesen Fantasieen herausfinden.

Wir haben daher versucht, durch die Herausgabe des vorliegenden Werkes etwas zur Hebung des katholischen Orgelspieles beizutragen. Ob der Versuch gelungen, muss die Zukunft lehren.

Der Verfasser.

HARMONIELEHRE.

§ 1.

Einen auf irgend eine Weise erzeugten, unserm Ohre angenehmen Klang, nennt man Ton. Die Töne unterscheiden sich untereinander durch ihre Höhe und Tiefe, ihre Stärke und Schwäche, so wie durch den Charakter ihres Klanges, ihre Klangfarbe. So hat der Ton der Flöte eine andere Klangfarbe, als der der Oboe, der Ton der Violine eine andere Klangfarbe, als der der Trompete, u. s. f.

§ 2.

Man hat folgende sieben Töne: c d e f g a h als Normaltöne festgesetzt. Dieselben haben eine diatonische Folge, d. h. es sind in ihrer Reihenfolge ganze und halbe Tonstufen mit einander vermischt. Diese sieben Normaltöne können vermittelst ♯ ♯ und ♭ ♭ chromatisch verändert, d. h. um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt werden; durch Doppelkreuze oder Doppelbeen werden sie um einen ganzen Ton erhöht oder erniedrigt. In der Reihe der sieben Normaltöne bilden die Tonfolgen e-f und h-c halbe, alle übrigen Tonfolgen ganze Tonstufen. Eine bloss aus ganzen Tonstufen bestehende Tonfolge ist unserm musikalischen Gehöre zuwider und desshalb in der Musik unbrauchbar, wohingegen eine Tonfolge von lauter halben Tonstufen für die Musik brauchbar ist. In unserm Tonsystem bedienen wir uns bloss der Tonfolge von ganzen und halben Tonstufen, wo hingegen die alten Griechen in ihrem Tonsystem sich auch noch der Viertelstöne bedient haben sollen. (?)

§ 3.

Folgende Tabelle stellt sämmtliche dem menschlichen Ohre noch vernehmbaren, d. h. unterscheidbaren Töne dar:



Zur Erzeugung des tiefsten dieser Töne ist eine schwingende Luftsäule von 32 rhein. Fuss Länge, zur Erzeugung des um eine Oktave höher gelegenen Tones ist eine schwingende Luftsäule von 16 Fuss nöthig u. s. f.

§ 4.

Die Entfernung von einem Tone bis zu einem andern wird Intervall genannt. Man zählt oder misst ein Intervall stets aufwärts, d. h. vom tiefern Tone desselben aus gegen den höhern. Bei Bestimmung oder Benennung der Intervalle hat man Rücksicht zu nehmen 1) auf die Zahl und 2) auf die Grösse der Notenstufen. Wird bloss auf die Zahl der Stufen Rücksicht genommen, und man fängt z. B. bei dem Tone c der diatonischen Tonreihe an, so heisst die Entfernung bis zur folgenden Stufe d eine Sekunde, bis zur zweitfolgenden Stufe e eine Terz, bis f eine Quarte, bis g eine Quinte, bis a eine Sexte, bis h eine Septime, bis c eine Octave, bis auf das folgende d eine None, bis e eine Dezime. Grössere Intervalle sind selten gebräuchlich oder werden mit dem Namen ihrer tiefern Oktave benannt. Wird ausserdem auch auf die Grösse der Stufen Rück-

sicht genommen, so unterscheidet man verminderte, kleine, grosse und übermässige Secunden, Terzen, Quarten etc. Will man ein Intervall von dem höhern Tone aus bestimmen, so muss dem Namen desselben stets das Wort «Unter» zugefügt werden. Z. B. Unterquart, Unterterz u. s. f.

Intervallentabelle (von **c** ausgehend).



Bei der Intervallbenennung dürfen durchaus nur die Stufen, auf welchen die Noten stehen, die Notenstufen, berücksichtigt werden, denn Tonstufe und Notenstufe ist durchaus nicht dasselbe. So wird z. B. bei der Veränderung der grossen Terz in die kleine, verminderte oder übermässige, zwar nicht die Notenstufe verändert, wohl aber die Tonstufe. Die Notenstufe ist durch das Gesicht, und die Tonstufe durch das Gehör wahrnehmbar.

Aufgabe. Uebertrage diese Tabelle 1) von a, 2) von e, 3) von be, und 4) von fis ausgehend.

§ 5.

Bei näherer Betrachtung der vorstehenden Intervallentabelle wird man entdecken, dass manche dieser Intervalle dem Klange

nach mit einander übereinstimmen; dass z. B. die übermässige Sekunde und die kleine Terz, die grosse Quarte und die kleine Quinte u. s. f. dem Klange nach gleich sind, obgleich sie auf verschiedene Art notirt werden. Setzt man aus Gründen, welche die Composition eines Stückes mit sich bringen, das eine Intervall für das andere gleichbedeutende, so nennt man das die enharmonische Verwechslung eines Intervalls, so wie auch einzelne Töne, welche zwar dem Klange nach gleich, in ihrer Notation aber verschieden sind, enharmonische Töne genannt werden.

Aufgabe. Gieb die enharmonische Verwechslung folgender Intervalle an: fis-h; g-cis; h-es; des-as; ais-fis; gis-be; be-as; e-cis; a-dis.

§ 6.

Die Töne der obigen Tabelle sind in ihrem Zusammenklange zum Theil wohlklingend und zum Theil übelklingend. Die wohlklingenden werden Consonanzen, und die übelklingenden Dissonanzen genannt. Die Consonanzen werden eingetheilt in vollkommene und unvollkommene. Vollkommene Consonanzen sind: der Einklang oder das Unisono (die reine Prime), die reine Quinte und die reine Oktave. Unvollkommene Consonanzen sind: die grosse und kleine Terz, und die grosse und kleine Sexte. Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen.

Anmerkg. Streng genommen versteht man in der Musik unter dem Ausdrucke « Consonanzen » solche Intervalle, die in reinem befriedigendem, und eine weitere bestimmte Beziehung nicht bedürfendem Verhältnisse stehen, und unter « Dissonanzen » solche, die auf eine weitere Folge hindeuten, die nicht selbständig sind, und die ohne weitere Folge keinen befriedigenden Sinn geben würden.

Aufg. Welche Intervalle der obigen Tabelle in § 4 sind a) vollkommene, b) unvollkommene Consonanzen und welche sind Dissonanzen?

§ 7.

Unter Umkehren der Intervalle versteht man das Verfahren, wenn man den tiefern Ton eines Intervalls um eine Oktave erhöht, oder den höhern Ton um eine Oktave erniedrigt. Bei der Umkehrung der Intervalle entstehen dann aus Sekunden Septimen, aus Terzen Sexten, aus Quarten Quinten, aus Quinten Quarten u. s. f. Hinsichtlich ihrer Grösse verwandeln

sich die Intervalle bei ihrer Umkehrung aus grossen in kleine, aus kleinen in grosse, aus verminderten in übermässige und umgekehrt. So entsteht z. B. aus der grossen Sekunde c-d die kleine Septime d-c; aus der verminderten Terz cis-es die übermässige Sexte es-cis u. s. f. Das Umkehren der Intervalle leistet gute Dienste bei dem Erkennen und Bestimmen grösserer Intervalle. Weiss man z. B. nicht, ob die Sexte f-des eine grosse oder kleine ist, so kehre man sie um. Da durch diese Operation eine grosse Terz (des-f) zum Vorscheine kommt, so war jene Sexte eine kleine u. s. f.

§ 8.

Die das musikalische Gehör befriedigenste Tonfolge ist die diatonische, und zwar die, in welcher die halben Tonstufen von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe liegen. Man nennt diese Tonfolge oder Tonreihe die Durtonleiter. Da in dem Bereiche der Oktave zwölf halbe Tonstufen liegen, so kann man, von einer jeden dieser Stufen ausgehend, auch eben so viele Tonleitern bilden, die sich ihrem Wesen nach in Nichts von einander unterscheiden; nur hat eine jede derselben eine höhere oder tiefere Tonlage als die andere. Der Ton, von welchem eine Tonleiter ausgeht und in welchen sie wieder zurückkehrt, heisst ihr Grundton oder die Tonika. Die Tonika schliesst also Anfang und Ende, Ursprung und Abschluss der Tonleiter in sich. Um sich von dem Gesagten zu überzeugen, beginne oder endige man die C dur Tonleiter einmal mit einem andern Tone als der Tonika, z. B. d e f g a h oder c h a g f e d, so wird unser Gefühl augenblicklich das Unvollkommene dieser Tonreihen erkennen und eine Berichtigung verlangen. Oder man theile einmal die C dur Tonleiter in zwei Hälften, in Tetrachorde (Tonreihen von 4 Tönen) wie folgt: c d e f — g a h c und spiele oder singe jeden dieser Tetrachorde vor- und rückwärts für sich allein, so wird man finden, dass beide nach dem Tone c hinziehen und verlangen, ihre Beruhigung in demselben finden, und darum ist denn auch die Tonika der Hauptton der Tonleiter. Der Tonika, dem Moment der Ruhe, gegenüber bildet die Reihe der übrigen Stufen, die Tonleiter, das Moment der Bewegung.

Bei der aufsteigenden Tonleiter bemerken wir an dem sie-

benten Tone derselben ein ganz besonderes Streben und Verlangen nach dem achten Tone derselben, der Tonika. Man nennt desshalb den siebenten Ton der aufwärtssteigenden Tonleiter den Leitton, weil er zu dem achten Tone überleitet. Erniedrigt man den Leitton um einen halben Ton, so hat er seine Leitkraft verloren und er findet dann seine Beruhigung (über den sechsten und fünften) in dem vierten Tone der Tonleiter.

Aufg. Schreibe Durtonleitern auf, die g, a, fis, e, b, es, d, as, f, des, h zur Tonika haben.

§ 9.

Aus der Durtonleiter entsteht durch Erniedrigung ihrer Terz und Sexte die Molltonleiter desselben Grundtones. Die c moll Tonleiter wird daher c d es f g as h c, die g moll Tonleiter g a b c d es fis g heissen u. s. f. Man nennt diese Art der Molltonleiter — denn es giebt auch noch eine andere Art — die eigentliche, echte, oder auch die harmonische Molltonleiter, weil in Moll die Akkorde (die Harmonieen) aus den Tönen dieser Tonleiter zusammengesetzt werden. Auch drückt sie den Charakter von Moll ganz, vollständig und unzweifelhaft aus. Ihres übermässigen Sekundenschrittes halber ist sie für den Gesang nicht recht geeignet, indem das melodische Element durch denselben beeinträchtigt wird. Soll sie dennoch für den Gesang verwendbar gemacht werden, so darf sie aufwärts nur bis zur Sexte geführt, und es muss die fehlende Septime beim Abwärtsgehen unter dem Grundtone zugefügt werden. Sie gestaltet sich dann so: c d es f g as - g f es d c h c.

Die Schwierigkeiten, welche diese Art der Molltonleiter dem Gesange bietet, gab zu einer Aenderung derselben Veranlassung; und so entstand die uneigentliche, die unechte oder die melodische Molltonleiter. Dieselbe heisst aufwärts c d es f g a h c — abwärts c be as g f es d c. Um den übermässigen Sekundenschritt von der sechsten zur siebenten Stufe zu vermeiden und zu umgehen, musste aufwärts die grosse Sexte der Durtonleiter beibehalten werden, indem die Septime beim Aufwärtssteigen in ihrer Eigenschaft als Leitton nicht verändert d. h. erniedrigt werden darf. Da nun auf diese Weise ein leiterfremder*)

*) Leiterfremd werden diejenigen Töne genannt, die nicht zu der betreffenden Tonleiter gehören, und leitereigen diejenigen, aus welchen die betreffende Tonleiter gebildet und zusammengesetzt ist.

Ton (a) in die Tonleiter kömmt, die leitereigene Sexte (as) aber nicht ganz aufgegeben werden darf, so bleibt nichts Anderes übrig, als die leitereigene kleine Sexte (as) beim Abwärtsgehen der Tonleiter einzuführen. Dies kann ohne Bedenken geschehen, indem abwärts die Septime nicht mehr Leitton ist, und zur Vermeidung der übermässigen Sekunde und Einführung der leitereignen kleinen Sexte um einen halben Ton erniedrigt werden darf.

Aufg. Schreibe die 12 eigentlichen und die 12 uneigentlichen Molltonleitern auf.

§ 10.

Schreitet man, von einem beliebigen Tone ausgehend, immer in reinen Quinten auf- oder abwärts fort, so kömmt man mit der zwölften Quinte wieder bei dem Tone an, von welchem man ausgegangen. Man nennt diese Quintenreihe « den Quintenzirkel. » Denkt man sich nun einen jeden dieser Töne als eine Tonika, welche die betreffende Tonleiter repräsentirt, so erscheinen auf diese Weise die zwölf Dur- und die zwölf Molltonarten mit ihren Vorzeichnungen. Folgendes Beispiel wird dies veranschaulichen:

C dur
A moll

F dur D moll E moll **G dur**

B dur G moll H moll **D dur**

Es dur C moll Fis moll **A dur**

As dur F moll Cis moll **E dur**

Des dur Be moll Gis moll **H dur**

Es=Dis
moll

Ges=Fis
dur

Fis dur musste mit Ges dur, und Es moll mit Dis moll enharmonisch verwechselt werden. Würde man immer in Kreuz- oder Beetonarten voranschreiten, so erhielte man am Ende statt F dur

Eis dur, eine Tonart mit 11 Kreuzen, deren Lesung so zu sagen unmöglich wäre.

Durch die Vorzeichnung werden die chromatisch veränderten Töne der betreffenden Tonleitern angezeigt. Streng genommen müssten daher die Molltonleitern eine andere Vorzeichnung, als die bis jetzt gebräuchliche, haben. So z. B. müsste A moll 1 Kreuz, G moll 1 Kreuz und 2 Bee, C moll 2 Bee, D moll 1 Kreuz und 1 Bee haben u. s. w. Auf diese Weise würde die Notation in Moll bedeutend vereinfacht, und die Masse der bei der jetzt gebräuchlichen Vorzeichnung nöthig werdenden chromatischen Zeichen überflüssig werden; denn bei der jetzt gebräuchlichen Vorzeichnung enthält jede Molltonleiter einen leiterfremden Ton, der jeden Augenblick bald erhöht, bald erniedrigt werden muss.

Zu bemerken ist ferner, dass die Quinten des Quintenzirkels nicht das vollkommen reine, mathematisch richtige Verhältniss haben. Wollte man immer in mathematisch reinen Quinten voranschreiten, so würde man sich in eine Welt von neuen Tönen verlieren und nie zum Ende kommen; denn schon der zwölfte Ton f in der Quintenreihe wäre dann dem Tone fis ungefähr gleich. Beim Stimmen der Klaviere, Orgeln und ähnlicher Instrumente muss darum der Stimmer den höhern Ton einer jeden Quinte stets um einige Schwebungen zu tief stimmen.

§ 11.

Drückt man auf einem guten Flügel oder Klaviere etwa das kleine g und das eingestrichene e leise nieder, und schlägt, während dem diese beiden Tasten festgehalten werden, das grosse C recht stark an, so wird man ganz deutlich die beiden erstgenannten Töne mitklingen hören.



Die Quinte klingt am stärksten mit, wohingegen die Terz weniger stark mitklingt. Auf der Physharmonika treten die mitklingenden Töne noch viel deutlicher, als auf dem Klaviere hervor.

Es ist nicht zu verkennen, dass die Natur in dem Mitklingen der Töne schon im einzelnen Klang den Grund für die Harmonie, für die Akkorde gelegt hat. Ein schöneres Verhältniss als das der mitklingenden Töne zu ihrem Stammtone vermag der menschliche Geist nicht zu ersinnen. Noch deutlicher als dies weist uns das Naturwaldhorn und die Naturtrompete auf das Naturgesetz der Harmonie der Töne hin. Diese Instrumente sind nichts weiter als gewundene Röhren, die sich an dem einen Ende trichterförmig erweitern, und welche vermittelst eines Mundstückes angeblasen werden. Beim Anblasen dieser Instrumente sind durch stärkere oder schwächere Anspannung der Lippen ohne grosse Schwierigkeit und ohne künstliche Beihilfe folgende Töne hervorzubringen:

Naturtöne des Horns *).



Naturtöne der Trompete.



Da die Röhre der Trompete um die Hälfte kürzer ist, als die des Horns, so erklingen ihre Töne um eine Oktave höher. Auf beiden Instrumenten sind die Töne b und fis nicht ganz rein und nicht so klangvoll als die übrigen; auch können die drei höchsten Töne nur von geübten Bläsern hervorgebracht werden.

Man wird gewahren, dass in jeder der vorstehenden Tonreihen die sechs ersten Töne in akkordischer Folge auftreten; ferner wird man bemerken, dass in obiger Tonreihe der Ton c viermal, der Ton g dreimal, der Ton e zweimal und die übrigen Töne nur einmal erscheinen. Der Ton c, der auch hier wieder Anfang und Ende der Tonreihe bildet, macht sich also auch hier wieder als wichtigster Ton geltend; er verdient darum mit Recht den Namen « Grundton ». Das als zweitwichtigsten Ton sich geltend machende g wird « Dominante » genannt.

*) Zur Hervorbringung dieser Tonreihe ist eine gewundene Röhre von 8 Fuss Länge erforderlich. Mit einer um bestimmte Theile kürzern Röhre können ähnliche Tonreihen die mit des, d, es, e, f, ges, g etc. beginnen, hervorgebracht werden. Daher die Namen: Corno in C, D, Es, E, F, G etc.

§ 12.

Die im vorhergehenden § als *Urharmonie* erkannten drei Töne c e g, oder Grundton, dessen Terz und Quinte, erklingen zusammen, obwohl unter sich verschieden, wie ein einziger, ganz vollkommener, ohne Abgang oder weitere Folge bedürfender, in sich selbst ruhender Ton. Man nennt diese Urharmonie, welche der Ursprung und Endzweck aller übrigen Harmonieen ist, in der Musiksprache: den *Dreiklang*.

Aus diesem Urakkorde entwickelt sich das ganze Reich der übrigen Akkorde; und es ist die Aufgabe der Harmonielehre, den ganzen Reigen derselben nebst ihren Beziehungen zu einander dem Schüler der Reihe nach vorzuführen, und ihn mit der Anwendung derselben bekannt und vertraut zu machen.

§ 13.

Wir kehren nun wieder zur Tonleiter, und zwar zur Durtonleiter zurück, und versuchen, auf einem jeden ihrer Töne einen Dreiklang aus den leitereignen Tönen derselben zu construiren. Wir erhalten demnach folgende Dreiklänge:

1. 

Den tiefsten Ton eines jeden dieser Dreiklänge nennt man den «*Grundton*» (und um uns in den technischen Kunstausdrücken nicht zu verwirren, wollen wir für die Folge den ersten Ton der Tonleiter nicht mehr Grundton, sondern ausschliesslich « Tonika » nennen), den mittlern die *Terz* und den obersten die *Quinte* des Akkordes, welche Namen diese Töne auch in allen veränderten Stellungen des Dreiklangs behalten. So lange der eigentliche Grundton des Dreiklangs im Basse, d. i. in der untersten Stimme liegt, gleichviel ob die übrigen Töne nahe zusammen oder weit auseinander liegen, wird dies die « *Grundform* » oder die *Urform* des Dreiklangs genannt.

Betrachten wir die Construction der obigen Akkorde etwas näher, so werden wir finden, dass die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe, und die der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Tonleiter in ihrer Zusammensetzung sich vollkommen gleich sind. Die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe

haben alle eine grosse Terz und eine reine Quinte. Man nennt sie desshalb «Durdreiklänge» harte oder grosse Dreiklänge. Die Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe haben alle eine kleine Terz und eine reine Quinte. Es sind «Molldreiklänge», kleine oder weiche Dreiklänge. Der Dreiklang der siebenten Stufe hat ausser seiner kleinen Terz auch noch eine kleine Quinte: man nennt ihn den «verminderten Dreiklang». Weil alle diese Dreiklänge aus den leitereignen Tönen der Durtonleiter gebildet sind, darum werden sie auch «leitereigene» Dreiklänge genannt.

Weil die Tonika und die Dominante die wichtigsten Töne der Tonleiter sind, darum sind die auf ihnen stehenden Dreiklänge auch die wichtigsten und vornehmsten unter den leitereignen Dreiklängen. Von kaum geringerer Wichtigkeit als diese beiden ist aber auch der noch übrige leitereigene Durdreiklang der vierten Stufe; denn so wie im Quintenzirkel die beiden Töne g und f, der eine nach aufwärts und der andere nach abwärts dem als Grundton angenommenen Tone c am nächsten liegen, — die Oberquinte g wird darum auch «Oberdominante» und die Unterquinte f «Unterdominante» genannt — so liegen auch die beiden Tonarten G dur und F dur, welche in ihren tonischen Dreiklängen, dem G dur und dem F dur Dreiklange ihre Repräsentanten haben, der C dur Tonart am nächsten, d. h. sie sind mit C dur nächstverwandt, indem beide Tonarten sich von der C dur Tonart nur in einem Tone unterscheiden. Diese drei Akkorde (die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe) werden darum auch die wesentlichen Harmonieen der Tonart genannt; denn sie prägen den Charakter der Tonart d. h. das Tongeschlecht und wieder die Tonart selbst dem Gehöre ganz klar und bestimmt ein. Da ferner in diesen drei Akkorden sämmtliche Töne der Tonleiter enthalten sind, so reichen sie zur Begleitung einfacher, die ursprüngliche Tonart nicht verlassender Melodieen schon aus *). Sie werden darum auch die «Hauptdreiklänge» und die übrigen leitereignen Dreiklänge die «Nebendreiklänge» genannt.

1. Aufg. Schreibe die leitereignen Dreiklänge folgender Tonarten: G dur, F dur, B dur, As dur und E dur in Noten auf, und bezeichne

*) Wer sich davon überzeugen will, der nehme nur die erste beste Tanzcomposition oder ein mit harmonischer Begleitung versehenes Volkslied zur Hand.

wie in obigem Beispiele die Stufen der Tonleiter, auf welchen Durdreiklänge stehen, mit einer grossen, und die, auf welchen Molldreiklänge stehen, mit einer kleinen römischen Ziffer; der Dreiklang der siebenten Stufe erhält eine kleine römische Ziffer mit einem Nüllchen.

2. Aufg. Schreibe a) die Durdreiklänge, b) die Molldreiklänge und c) die verminderten Dreiklänge aus D dur, Es dur, G dur, H dur und Des dur zusammen.

§ 14.

Errichtet man auf jedem Tone der harmonischen oder eigentlichen Molltonleiter aus den leitereignen Tönen derselben einen Dreiklang, so erhält man folgende Dreiklänge:

a. 

Molldreiklänge finden sich also auf der ersten und vierten, Durdreiklänge auf der fünften und sechsten, verminderte Dreiklänge auf der zweiten und siebenten Stufe. Auf der dritten Stufe begegnen wir einer neuen Form oder Art des Dreiklangs. Es ist dies « der übermässige Dreiklang » mit grosser Terz und übermässiger Quinte, oder ein Dreiklang mit zwei übereinander stehenden grossen Terzen. Auch in Moll werden die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe « Hauptdreiklänge » und die übrigen « Nebendreiklänge » genannt.

Aufg. Schreibe die leitereignen Dreiklänge von F moll, G moll, A moll, D moll, E moll und H moll auf.

§ 15.

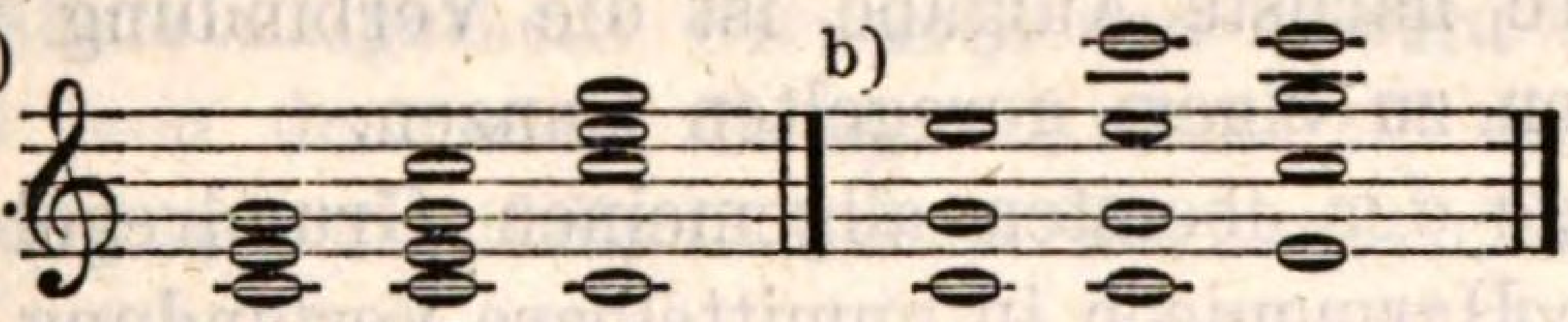
Da die Vierstimmigkeit stets die Grundlage jedes mehrstimmigen Satzes bildet, dieselbe uns auch am ehesten unserm Ziele zuführt, so wollen wir gleich zum vierstimmigen Satze übergehen. Die Behandlung des zwei-, drei-, fünf- und noch mehrstimmigern Satzes soll später gelehrt werden.

Der Dreiklang ist, wie schon der Name andeutet, von Natur aus dreistimmig. Soll er vierstimmig werden, so muss man einen seiner Töne verdoppeln. Von allen Verdoppelungen verdient aber die Verdoppelung des Grundtones den Vorzug. Die Verdoppelung der Terz darf nur mit grosser Vorsicht, und auch nur dann, wenn die Umstände es gebieten, angewandt werden, indem die Verdoppelung dieses Intervalls gewöhnlich einen oder den andern Nachtheil mit sich bringt oder nach sich

zieht; denn erstens ist die Terz des Dreiklanges ein scharf durchklingendes Intervall, so dass bei einer Verdoppelung derselben der Grundton und die Quinte sehr leicht übertönt und in den Hintergrund gedrängt werden, und zweitens zieht die Verdoppelung der Terz sehr gerne Oktavenparallelen nach sich. Die Verdoppelung der Quinte ist zwar nicht mit Nachtheilen verbunden, doch verdient, wie schon bemerkt, die Verdoppelung des Grundtones mit einzelnen Ausnahmen stets den Vorzug. Die einzelnen Fälle, wo die Verdoppelung der Quinte und Terz nicht zu umgehen ist und sogar rathsam erscheint, werden wir im Laufe der Lehre bei Gelegenheit kennen lernen. Einstweilen wollen wir uns daher bei unsern ersten harmonischen Versuchen bloss die Verdoppelung des Grundtones erlauben.

§ 16.

Liegen die Töne eines Akkordes ganz nahe zusammen, oder liegen **drei** Stimmen eines Akkordes nahe zusammen und die vierte Stimme weiter davon entfernt, so nennt man dies die **enge Lage** des Akkordes; liegen die Stimmen mehr oder minder weit auseinander, so heisst dies die **weite** oder **zertreute Lage** des Akkordes. Beispiel a) zeigt einen Akkord in enger und Beispiel b) in weiter Lage.

3. a) 

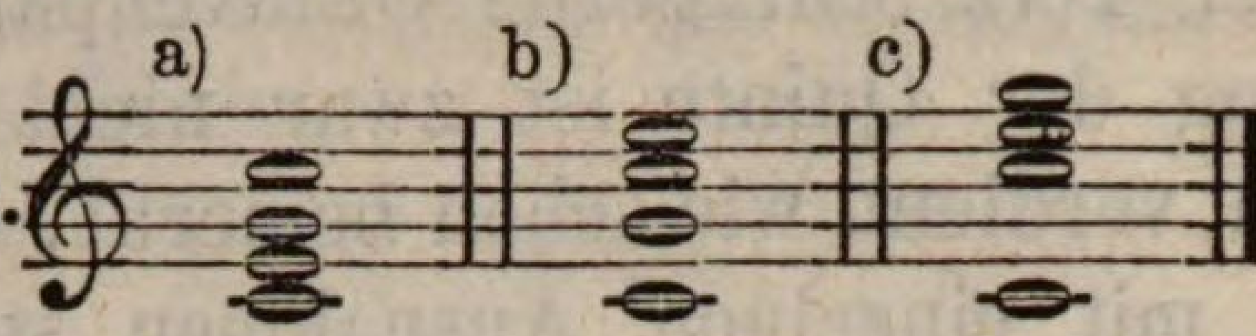
In enger Lage klingen die Akkorde stets am kräftigsten, in weiter Lage mehr gespreizt und weniger kräftig. Akkorde in enger Lage klingen in den höhern Oktaven grell und scharf, in den tiefern Oktaven dumpf und undeutlich. Bei unsern ersten Uebungen wollen wir daher die Akkorde stets in den mittelern Oktaven construiren. — Desgleichen wollen wir bei unsern ersten Versuchen von Akkordverbindungen uns vorläufig nur der engen Akkordlage und vorzugsweise der letztern Form in Beispiel 3. a) bedienen.

§ 17.

Liegt der Grundton eines Akkordes in der Oberstimme, so heisst dies die **Oktavenlage**, liegt die Terz in der Oberstimme,

so heisst dies die *Terzenlage*, liegt die Quinte in der Oberstimme, so heisst dies die *Quintenlage* des Akkordes.

Beispiel a) zeigt einen Dreiklang in der Oktavenlage, b) in der Terzenlage und c) in der Quintenlage.

4.


§ 18.

So verschieden und mannigfaltig die Harmonieen und ihre Verbindungen unter sich sein können, so muss dennoch bei aller Verschiedenheit zugleich vollkommene Einheit, also *Einheit in der Mannigfaltigkeit* herrschen. Diese Einheit, das oberste Gesetz der Tonkunst, muss sowohl in der Verbindung einzelner Töne zu einer Melodie oder Harmonie, so wie auch in der Verbindung einzelner Harmonieen unter sich, *die Seele* jedes musikalischen Produktes sein. Es muss also bei jedem musikalischen Produkte ein nächster und letzter Einigungspunkt des Ganzen vorhanden sein: ein *nächster*, damit die einzelnen Theile gehörig zusammenhängend und in sich vollkommen organisirt erscheinen, ein *letzter*, damit aus den geregelten und in sich vollkommen organisirten Theilen ein geregeltes Ganze erwachse.

Unsere nächste Aufgabe ist die Verbindung verschiedener Harmonieen zu einem geregelten Ganzen.

Zufolge der obersten allgemeinen Grundregel können aber nur solche Harmonieen in unmittelbare Verbindung kommen oder aufeinanderfolgen und in ihrer Zusammenstellung den Gehalt eines organisirten Ganzen bekommen, welche in einer oder in mehreren Hinsichten *einen gemeinshaftlichen Einigungspunkt* haben, in welchem mithin der Grund der Verbindung liegt. Je nachdem nun dieser gemeinschaftliche Einigungspunkt oder dieses Einheitsverhältniss in *mehrfacher* oder bloss in *einfacher* Hinsicht den zu verbindenden Harmonieen zukömmt, so berechtigt derselbe auch entweder zur *nächsten* direkten oder *ordentlichen*, oder aber zur *entfernten* oder *ausserordentlichen* Verbindung derselben, und begründet so das *nähere* oder *entferntere Verwandtschaftsverhältniss* der Harmonieen. Jene Harmonieen, in welchen dieser Einigungspunkt in *mehrfacher* Hinsicht sich vorfindet, befinden sich zu einander in *nahem*

Verwandtschaftsverhältnisse, und stehen miteinander in nächstem, ordentlichem oder gewöhnlichem Verkehre; jene Harmonieen aber, bei denen jener Einigungspunkt sich nur in einfacher Hinsicht vorfindet, stehen zu einander in entferntem Verwandtschaftsverhältnisse und haben unter sich nur ausserordentlichen, und im Vergleich mit jenen, nur seltenern, entferntern Verkehr. — Wir haben es hier zunächst mit der Auffindung derjenigen Harmonieen zu thun, bei welchen der Einigungspunkt in mehrfacher Hinsicht sich vorfindet, die also in nahem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen. Wählen wir zu diesem Zwecke z. B. die Tonart C dur als Zwecktonart, so ist natürlich der auf der Tonika ruhende tonische Dreiklang c e g der Repräsentant dieser Tonart. Mit diesem Akkorde in nahester Verwandtschaft stehen alle diejenigen Akkorde, die in ihm ihre einzige und vollkommene Befriedigung finden. Es sind dies der Hauptseptimenakkord, die beiden Septimenakkorde und der Dreiklang der siebenten Stufe der Tonleiter, so wie auch die beiden Nonenakkorde der fünften Stufe. Sämmtliche eben genannte Akkorde machen nur eine, innig verschwisterte Familie aus, und ist das zwischen diesen Akkorden und dem tonischen Dreiklange von der Natur geknüpfte Band der Verwandtschaft das engste und innigste, das es gibt. Ueber diese Akkorde kann erst in der Folge das Nähere mitgetheilt werden*), und es wird darum hier vorläufig nur von den noch übrigen Akkorden, die mit dem tonischen Dreiklange ebenfalls in nahem Verwandtschaftsverhältnisse stehen, die Rede sein. — Der grössern Deutlichkeit halber müssen wir etwas weiter ausholen.

Jede Tonart bildet für sich ein abgeschlossenes Ganzes. Diejenigen Tonarten, die mit einer als Zwecktonart (Haupttonart) gewählten Tonart die meisten Töne gemein haben, stehen zu dieser in nahem Verwandschaftsverhältnisse. Mit C dur, der gewählten Zwecktonart, stehen daher in nahem Verwandtschaftsverhältnisse G dur, F dur und A moll; denn eine jede dieser Tonarten unterscheidet sich von C dur nur in einem Tone: folglich stehen auch ihre tonischen Dreiklänge in nahem Verwandtschaftsverhältnisse zum C dur Dreiklange. Der gemeinschaftliche Einigungspunkt ist auch in erforderlicher

*) Siehe §§ 31, 33 und 36.

Weise in *mehrfacher* Hinsicht vorhanden; denn 1) hat eine jede der genannten Tonarten alle Töne mit der C Skala bis auf einen einzigen Ton gemein, 2) ist der tonische Dreiklang einer jeden dieser Tonarten auch als leitereigner Dreiklang in C dur vorhanden, und 3) begrenzen der F dur und G dur Dreiklang den C dur Dreiklang an seinen beiden Endpunkten (fac—ceg—ghd) und der A moll Dreiklang hat sogar zwei Töne mit dem C dur Dreiklange gemein. A moll ist endlich auch noch die Paralleltonart *) von C dur, und der A moll Dreiklang wird an seinen beiden Endpunkten von den Dreiklängen d f a und e g h, den tonischen Dreiklängen der Paralleltonarten von F dur und G dur, welche beiden Dreiklänge sich ebenfalls unter den leitereignen Dreiklängen von C dur vorfinden, begrenzt. So lange nun C dur als Zwecktonart fortbesteht, stehen auch alle diese Akkorde unter sich in engem und nahem Verwandtschaftsverhältnisse; denn obgleich z. B. die Tonarten F dur und G dur zu einander in keinem unmittelbaren nahen Verwandtschaftsverhältnisse stehen, — ihre Skalen differiren um zwei Töne, und weder der tonische Dreiklang der Einen liegt in der Skala der Andern, noch begrenzen sich diese Dreiklänge in irgend einem Tone — so stehen diese beiden Dreiklänge dennoch in mittelbarer Verwandtschaft. Diese Verwandtschaft wird durch die Zwecktonart C dur, in der beide Akkorde sich einigen, vermittelt, und es sind die beiden Akkorde *g h d* und *f a c* nur *so lange* zur unmittelbaren Verbindung berechtigt, als C dur als Zwecktonart herrscht. Tritt aber eine dieser beiden Tontonarten selbst als Zwecktonart auf, so verschwindet sofort dieses Verwandtschaftsverhältniss der beiden genannten Akkorde, indem der gemeinschaftliche Einigungspunkt fehlt, *und es dürfen diese beiden Akkorde dann in keine direkte Verbindung mehr treten.*

Hieraus folgt nun, dass sämmtliche leitereigene Dreiklänge der C dur Tonart (so wie jeder andern Tonart) in nahem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander stehen. Dieses Verwandtschaftsverhältniss berechtigt daher die Verbindung dieser Dreiklänge unter sich in ganz beliebiger Ordnung. Wird bei der Verbindung dieser Dreiklänge darauf Rücksicht genommen,

*) *Paralleltonarten* werden diejenigen Tonarten genannt, die miteinander gleiche Vorzeichnung haben. Beide liegen immer um eine kleine Terz von einander entfernt.

dass der nachfolgende Akkord mit dem vorausgegangenen einen gemeinschaftlichen Ton habe, so wird die Verbindung noch um so inniger und die Stimmführung um so fliessender und ruhiger. So verbindet sich z. B. der C dur Dreiklang weit inniger mit dem G dur, F dur, A moll und E moll Dreiklange als mit dem D moll Dreiklange u. s. f.

Diese Aneinanderreihung der leitereignen Dreiklänge hat zudem etwas sehr Majestätisches, und macht, besonders bei langsamer Folge, auf ein tieferes Musikgefühl einen ungemeinen Eindruck. Werden die alten majestätischen Choralgesänge in dieser Weise harmonisirt, d. h. besteht die Harmonisation derselben grösstentheils aus solchen aneinandergereihten Dreiklängen, so übertreffen sie an Majestät unstreitig alle, auch die künstlichsten Harmoniecombinationen.

Beispiele einfacher Verbindungen der leitereignen Dreiklänge einer Tonart.

5.



§ 19.

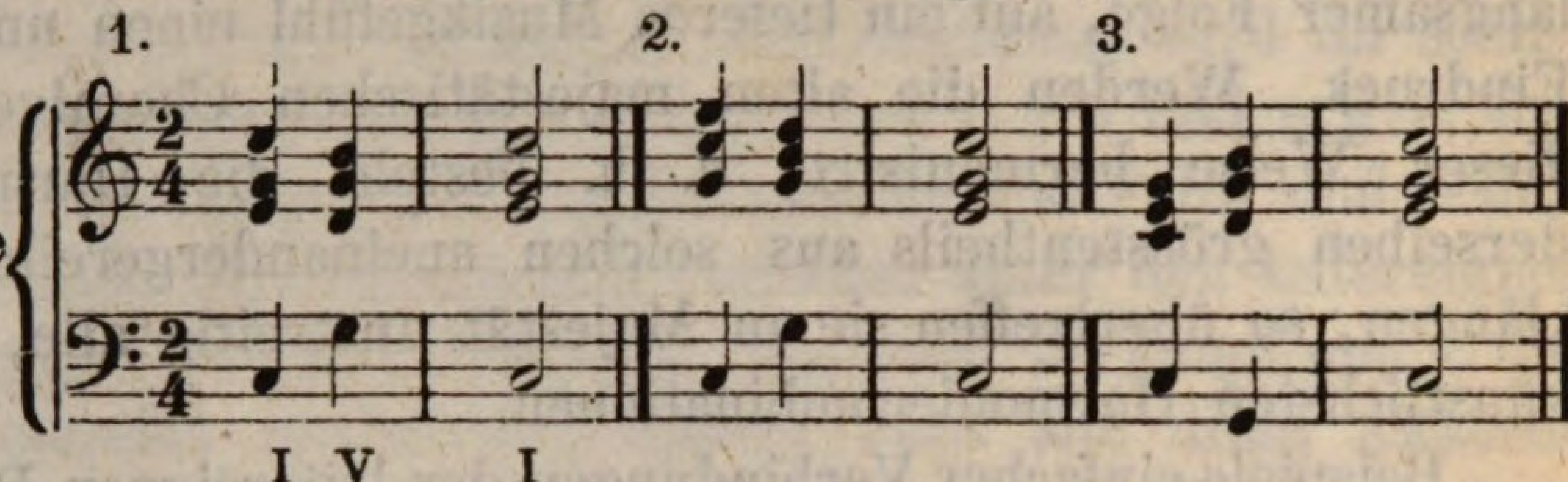
Damit dem Schüler die leitereigenen Dreiklänge und vorzugsweise die Hauptdreiklänge einer jeden Tonart geläufig werden, beginnen wir unsere ersten Uebungen von Akkordverbindungen mit den einfachen Schlussformeln, den sogenannten Cadenzen. — Um dem Schüler hier schon einen kleinen Begriff von Rythmus zu geben, so sei bemerkt, dass jedes musikalische Sätzchen, und sei es auch noch so klein, mindestens aus zwei Takten bestehen, und dass es in der Regel auf einem guten Takttheile und mit dem tonischen Dreiklange schliessen muss. Ferner sorge man dafür, dass der Schlussakkord wo möglich in der Oktavenlage stehe, denn die Terzen- und

Quintenlage eines Akkordes ist für Schlüsse weniger brauchbar, weil diese beiden Lagen das musikalische Gefühl am Schlusse nicht vollkommen befriedigen.

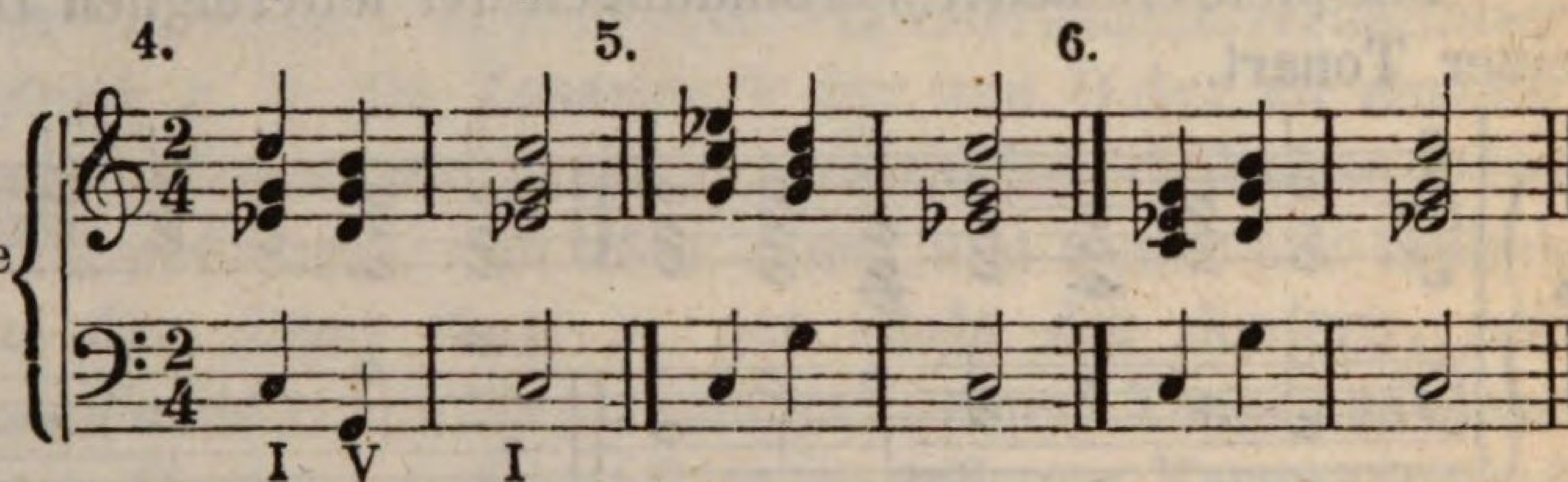
Aufgaben. Transponire a) schriftlich und b) auswendig am Klaviere mit Beibehaltung derselben Melodie und derselben Stimmführung folgende Cadenzen in alle Dur- und Molltonarten. Die nöthig werdenden chromatischen Zeichen sollen nicht vorgezeichnet, sondern jedesmal vor die betreffenden Noten gesetzt werden.

Frage: In welcher Akkordlage beginnt Beispiel 1, 2 und 3?

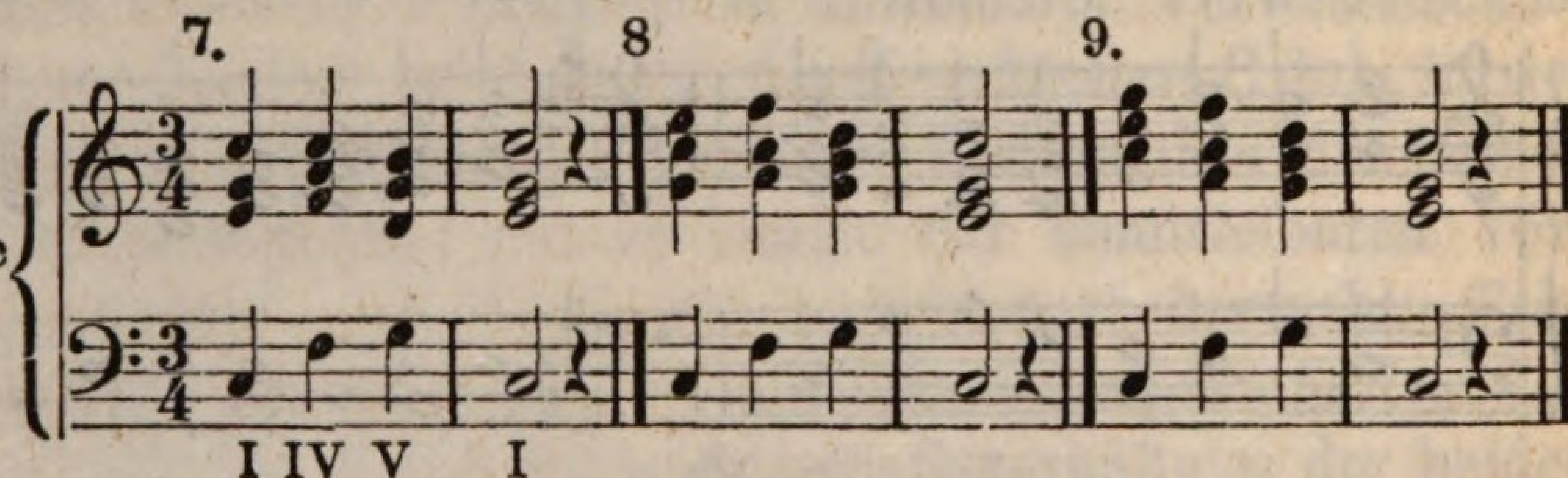
1. Aufgabe



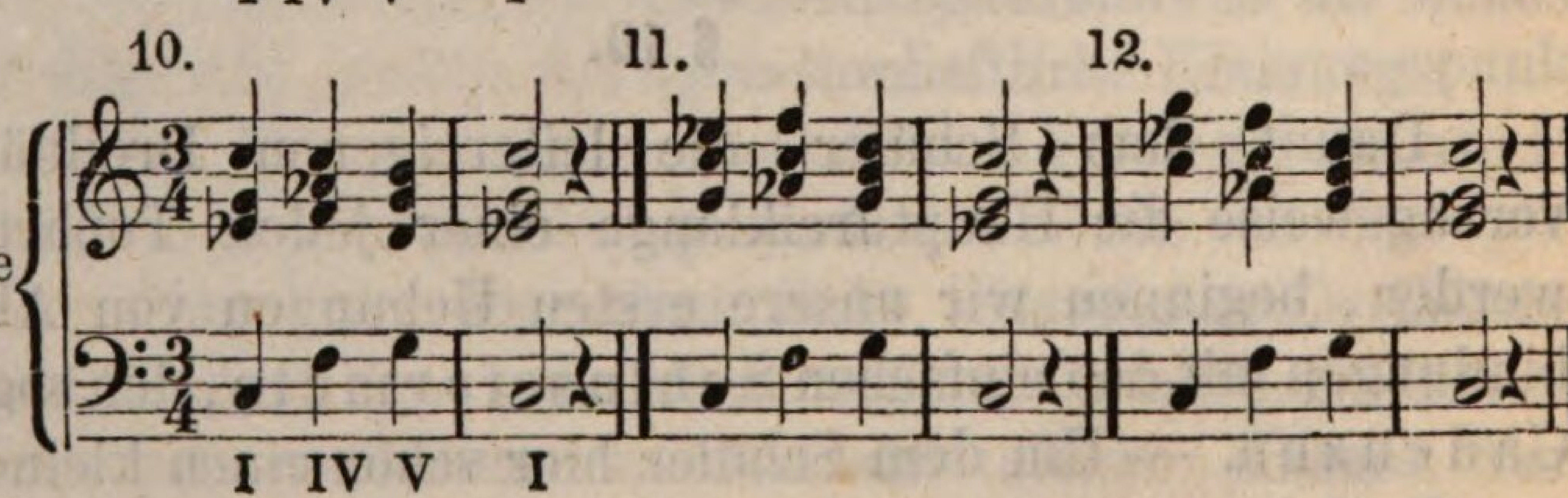
2. Aufgabe



3. Aufgabe



4. Aufgabe



5. Aufgabe



16. 17.

6. Aufgabe.



I v IV V I

18.



Anmerk. In Nr. 15 und 18 bedingte die Stimmführung einen Schluss in der Quintenlage des Akkordes.

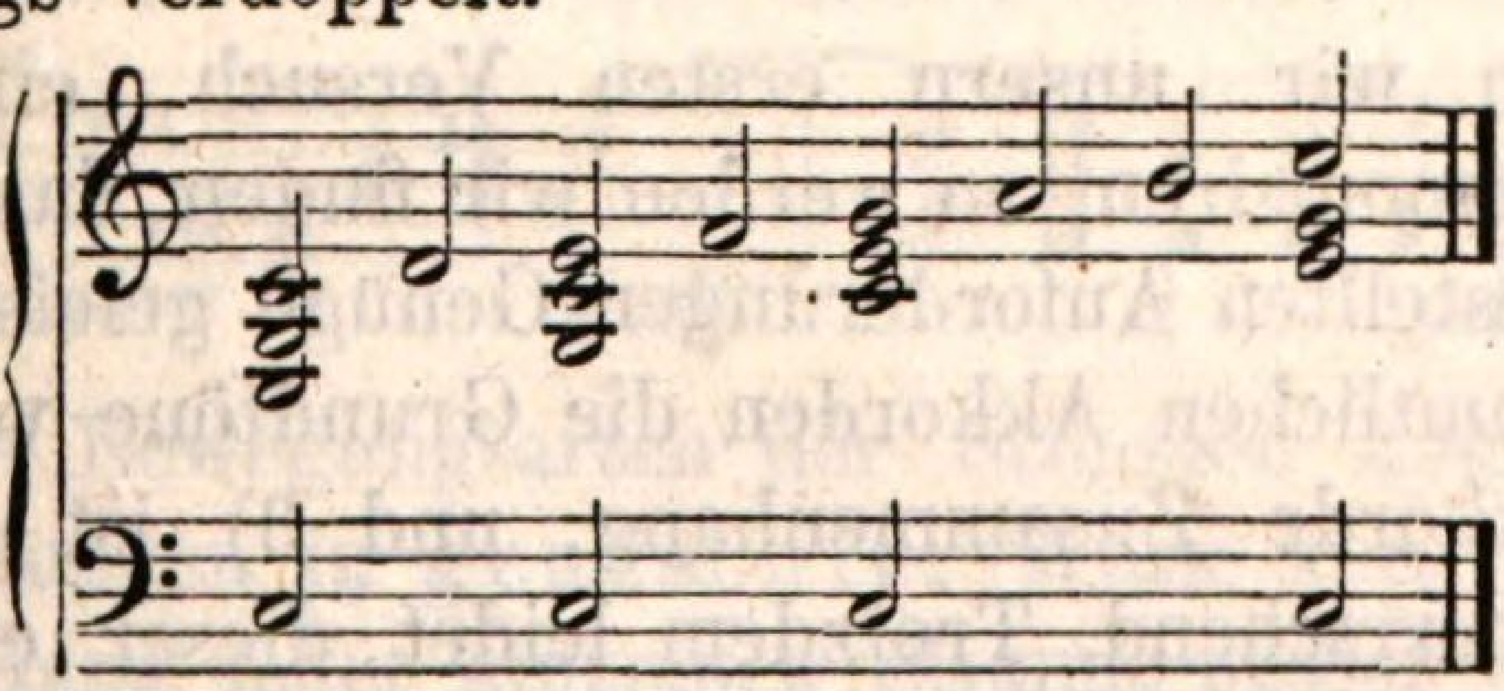
§ 20.

Wir gehen nun zur Harmonisirung, zur Begleitung gegebener Melodieen über, und wählen dazu fürs Erste die Tonleiter, die Grundlage aller Melodieen. Vorläufig bedienen wir uns zur Harmonisirung derselben der drei Hauptdreiklänge, die zur Begleitung einfacher leitereigner Melodieen vollständig hinreichen.

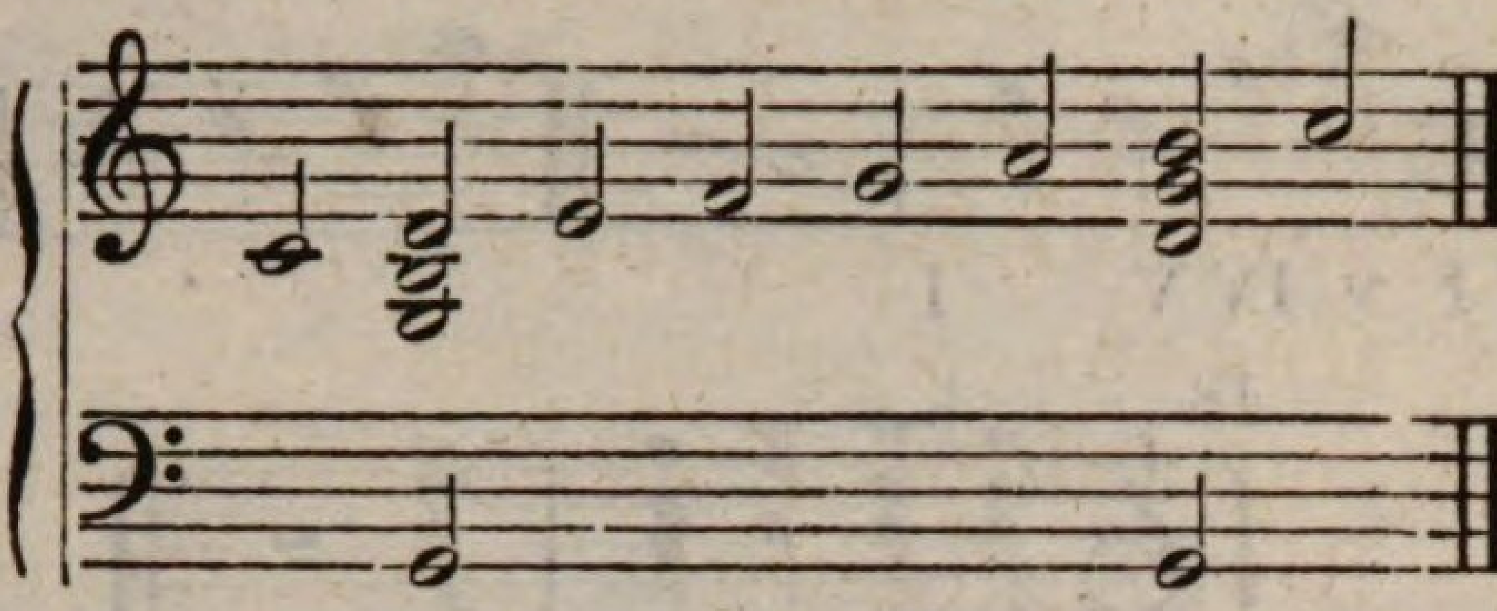
Wir haben bereits erkannt, dass die Tonika der Hauptton der Tonleiter ist, folglich ist auch der tonische Dreiklang derjenige, der vor allen übrigen Dreiklängen den Vorzug verdient: er darf desshalb in dem Reigen der Akkorde am öftesten auftreten und muss es auch, soll die Einheit und der Charakter der Tonart nicht verloren gehen.

Fragen wir uns nunmehr, welche Töne der Tonleiter mit demselben begleitet werden können? — Es sind die Töne c e g c. Wir notiren dies, und zwar so, dass die zweite und dritte Stimme so nahe als möglich an die Oberstimme kommen. Auf diese Weise wird auch, ohne dass es besonders beabsichtigt wurde, schon gewissermassen von selbst jedesmal der Grundton des Dreiklangs verdoppelt.

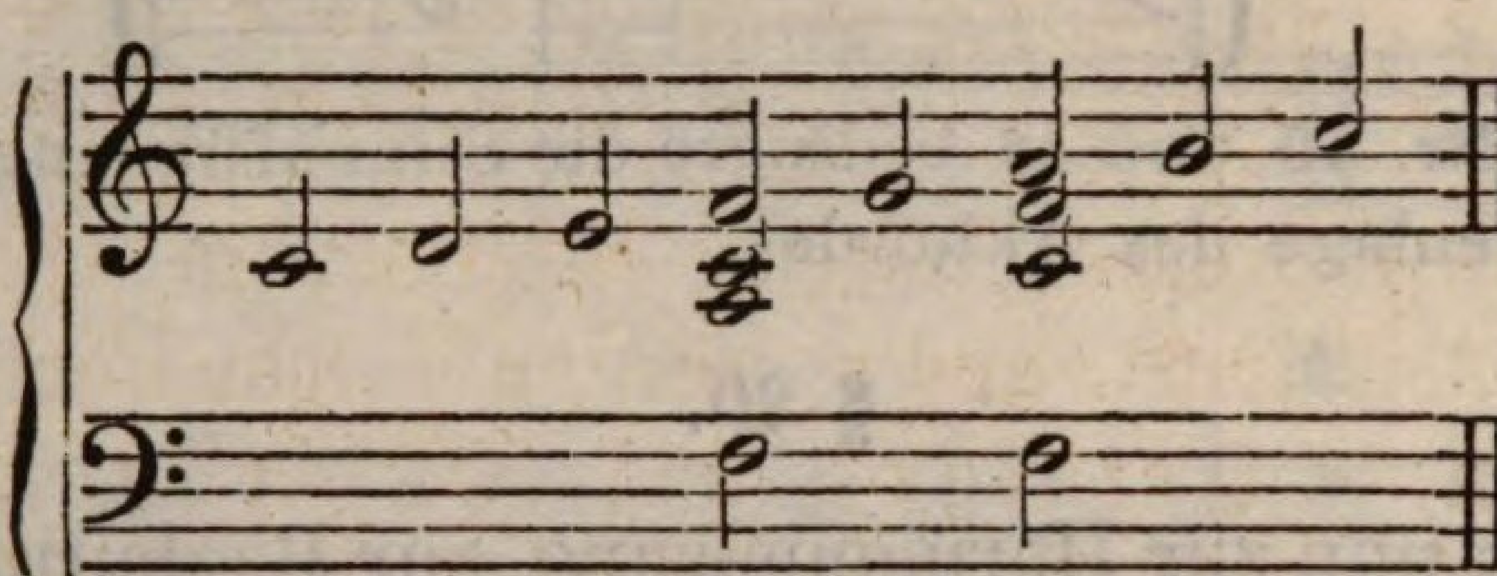
8.



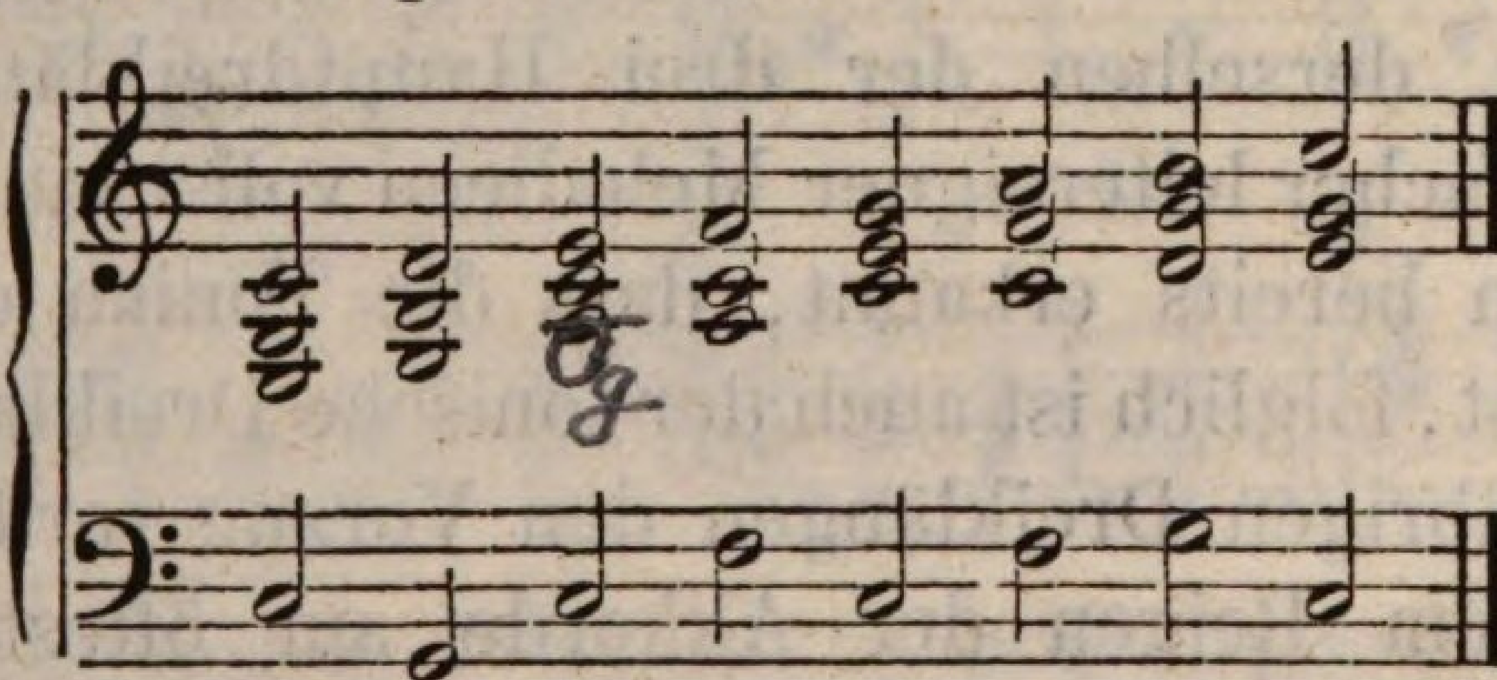
Der Dreiklang der fünften Stufe passt zu den Tönen g, h, d; da aber der Ton g schon durch den tonischen Dreiklang besetzt ist, so bleibt bloss h und d mit diesem Akkorde zu begleiten übrig.

7. 

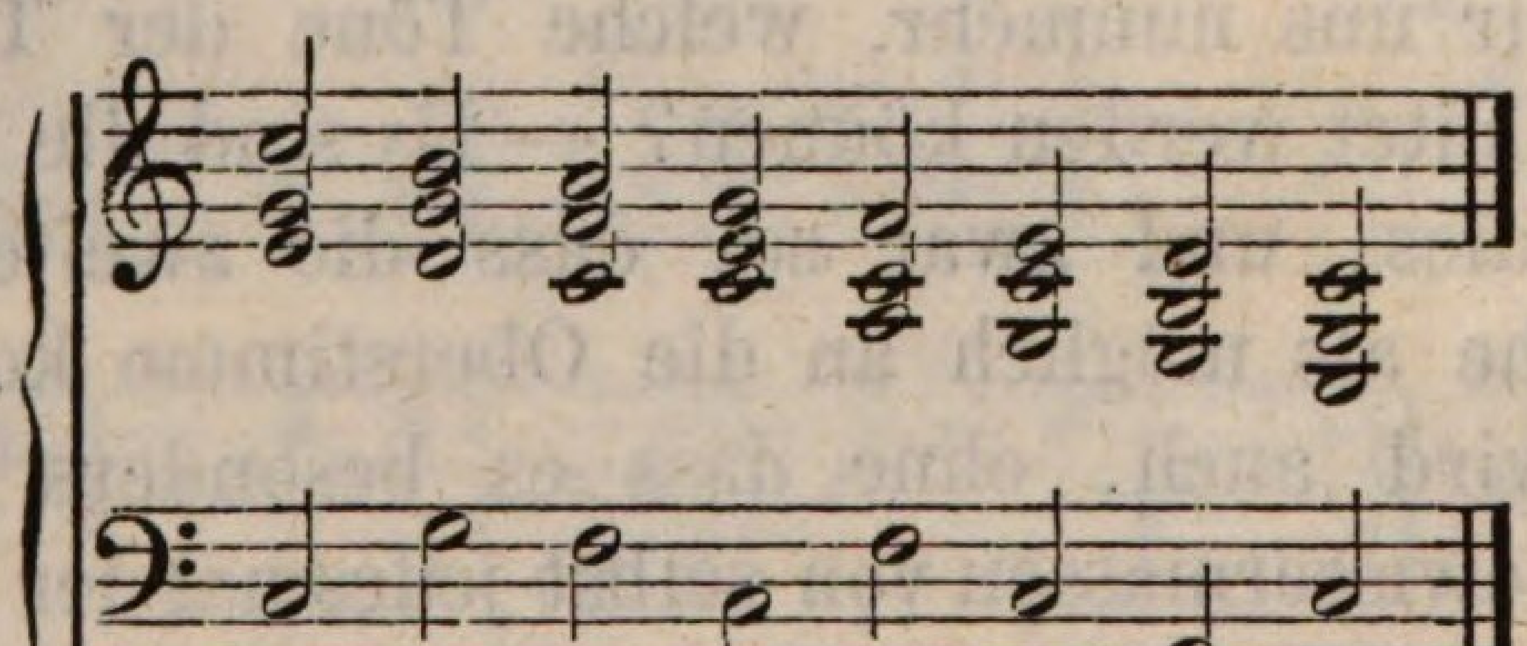
Die noch übrigen Töne f und a werden mit dem Dreiklange der vierten Stufe begleitet.

8. 

Die auf diese Weise aufgefundene Begleitung der Tonleiter wird nun vollständig so heissen:

9. 

Die Begleitung der abwärts gehenden Tonleiter wird sich ebenso gestalten:

10. 

Betrachten wir unsern ersten Versuch, eine gegebene Melodie zu harmonisiren, so werden wir finden, dass den bereits weiter oben gestellten Anforderungen Genüge geleistet ist; denn 1) sind in sämmtlichen Akkorden die Grundtöne verdoppelt, 2) haben die Akkorde Zusammenhang, und 3) ist der tonische Dreiklang vorherrschend. Trotzdem leidet dieser erste Versuch

noch an verschiedenen Mängeln, die wir nach und nach, einen nach dem andern, kennen lernen und beseitigen werden.

§ 21.

Eine Stimme kann mit einer andern in
gerader Bewegung,
Gegenbewegung und
Seitenbewegung fortschreiten.

Die gerade Bewegung entsteht, wenn zwei oder mehrere Stimmen zu gleicher Zeit steigen oder fallen, z. B.

11. 

Eine gerade Bewegung zweier Stimmen in Quinten oder Oktaven ist unstatthaft, und es werden solche Fortschreitungen zweier Stimmen « Quinten- und Oktavenparallelen » genannt. Eben so gehörwidrig ist die Fortschreitung zweier Stimmen in grossen Terzen. Eine Folge von zwei grossen Terzen ist wohl noch erträglich, wohingegen eine Folge von drei oder noch mehrern grossen Terzen schon sehr bedenklich ist. Eine Aufeinanderfolge gemischter Quinten, d. h. eine Folge einer grossen Quinte nach einer kleinen und umgekehrt, ist wohl in Mittelstimmen erlaubt, in Aussenstimmen aber unstatthaft.

12. 

Die Gegenbewegung entsteht, wenn von zwei Stimmen bei ihrem Fortschreiten die eine fällt und die andere steigt. Z. B.

13. 

Die Seitenbewegung ensteht, wenn von zwei Stimmen die eine liegen bleibt, während die andere fortschreitet. Z. B.

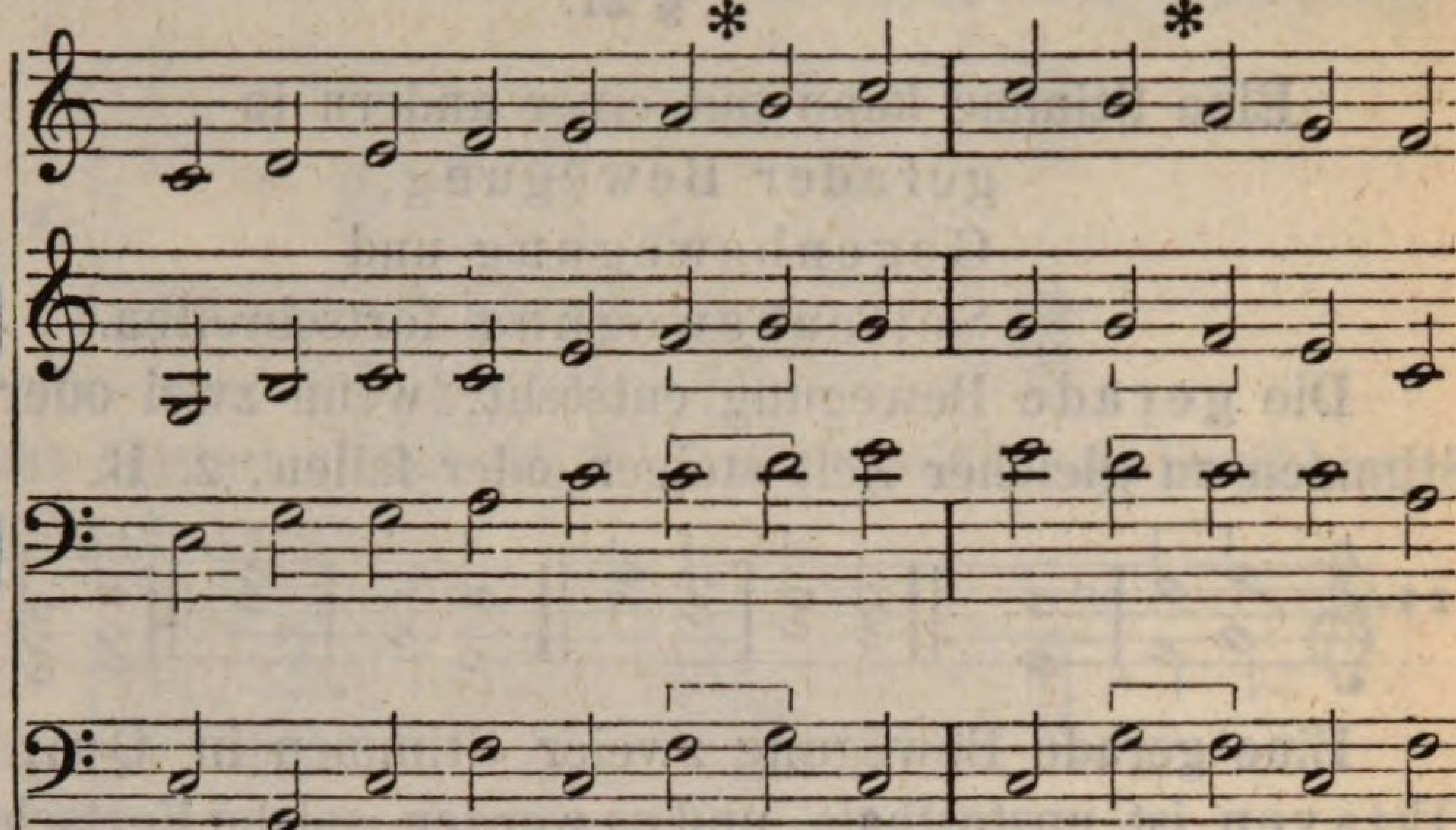
14. 

Diese drei Bewegungsarten der Stimmen kommen bei den Akkordverbindungen in gemischter Weise vor.

Um den Gang jeder einzelnen Stimme besser verfolgen und

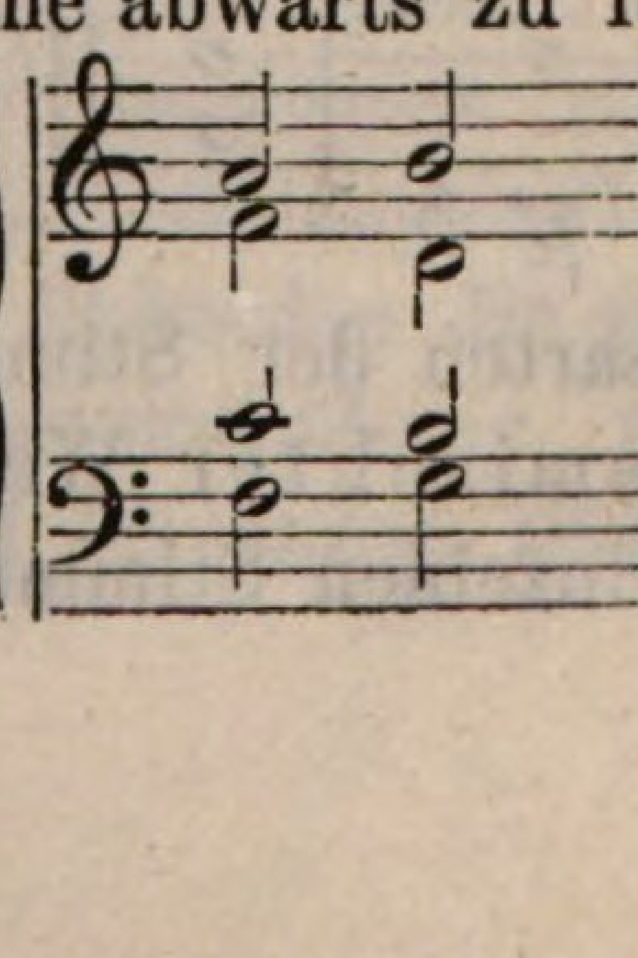
beobachten zu können, schreiben wir die Harmonisation der Tonleiter aus § 21 partiturmässig, d. h. so um, dass jede Stimme ihr eignes Notensystem erhält, wie folgt:

15.
1. Stimme
2. Stimme
3. Stimme
4. Stimme



Prüfen wir den Gang der einzelnen Stimmen, so wird sich eine fehlerhafte Fortschreitung in den einzelnen Stimmen nur bei der Begleitung der sechsten und siebenten Stufe der Tonleiter herausstellen. Es sind dies die zweite und vierte Stimme, welche in Oktaven, und die dritte und vierte Stimme, welche in reinen Quinten fortschreiten. Wie sind diese Fehler zu verbessern? — Dies kann auf mehrfache Art geschehen. Das einfachste Mittel, um Quinten- und Oktavenparallelen aus dem Wege zu gehen, ist die Anwendung der Gegen- oder Seitenbewegung der Stimmen. Lässt sich dies, ohne dass der Fluss der einzelnen Stimmen dadurch nicht besonders gestört wird, unter Beibehaltung derselben Akkorde nicht gut bewerkstelligen, so wähle man an die Stelle des einen Akkordes lieber einen andern. Wenden wir das Gesagte auf den obigen Fall an, so kann nur die zweite und dritte Stimme eine veränderte Stimmführung erhalten; denn der Bass, der die Grundtöne, die wir einstweilen noch nicht mit andern Tönen vertauschen wollen, zu den betreffenden Akkorden angiebt, muss unverändert bleiben. Es bleibt uns daher nichts Anderes übrig, als die zweite und dritte Stimme abwärts zu führen, wie folgt:

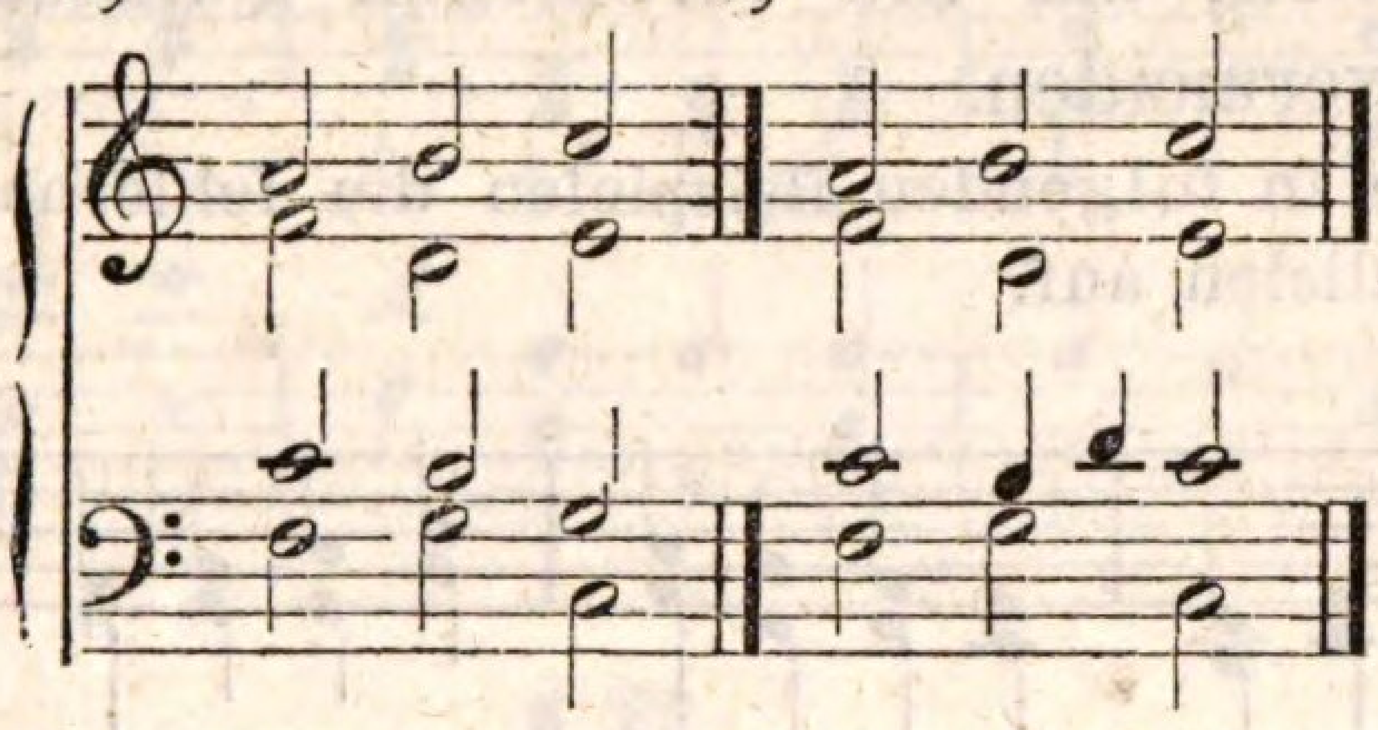
16.



so sind die Quinten- und Oktavenparallelen beseitigt. Allein nun drohen uns für den folgenden Harmonieschritt wieder neue Oktavenparallelen; denn der nach der Tonika verlangende Leitton der Tonleiter (h) ist jetzt in dem Dominantendreiklange doppelt enthalten, und beide h verlangen nach c fortzuschreiten. Ausserdem brachte uns diese Stimmführung die uns unangenehme Verdoppelung der Terz des Akkordes. Aus dieser Verlegenheit können wir uns damit helfen, dass wir die dritte Stimme in dem folgenden Harmonieschritte gegen ihren Willen nach dem tiefern g führen (siehe Beispiel 17 a), oder: wir verlassen noch während der Dauer des Dominantendreiklanges den Ton h in der dritten Stimme, schreiten nach dem zwar schon vorhandenen Tone d fort, und führen in dem folgenden Harmonieschritte das d der einen Stimme aufwärts und das der andern Stimme abwärts (siehe Beispiel 17 b).

a) b)

17.



In Beispiel b) waren wir genöthigt, das Einemal die Quinte des Dreiklanges zu verdoppeln, und das Anderemal dieselbe ganz auszulassen. Hätten wir zur Erlangung des vollständigen Schlussakkordes die beiden dd so geführt:

18.

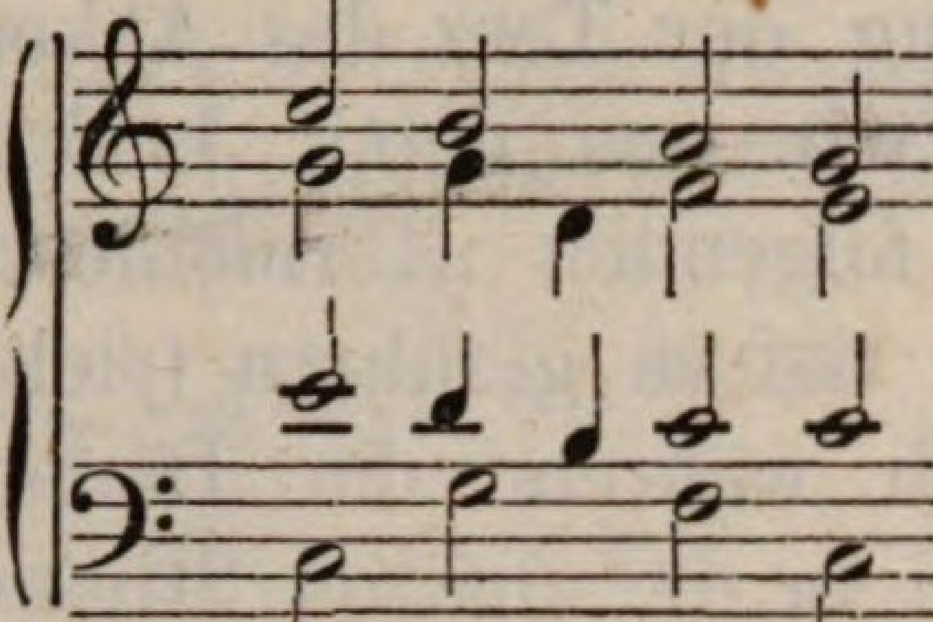


so wäre durch den Quartensprung in der zweiten Stimme die Stimmführung holperiger geworden. Eine Stimmführung ist aber um so fliessender, und darum um so besser, je kleinere Schritte die Stimmen, namentlich die Mittelstimmen, machen. Ausserdem hat es auch nicht so viel zu bestellen, wenn im Interesse einer fliessenden Stimmfüh-

rung der unwichtigste Ton des Dreiklanges, die Quinte wegbleibt, indem das Gehör sich dieselbe leicht ergänzt.

Auf diese Weise wären nun die Quinten- und Oktavenparallelen in der Begleitung der aufwärtssteigenden Tonleiter beseitigt. Bei der abwärtssteigenden Tonleiter können wir uns an der betreffenden Stelle auf dieselbe Weise helfen.

19.



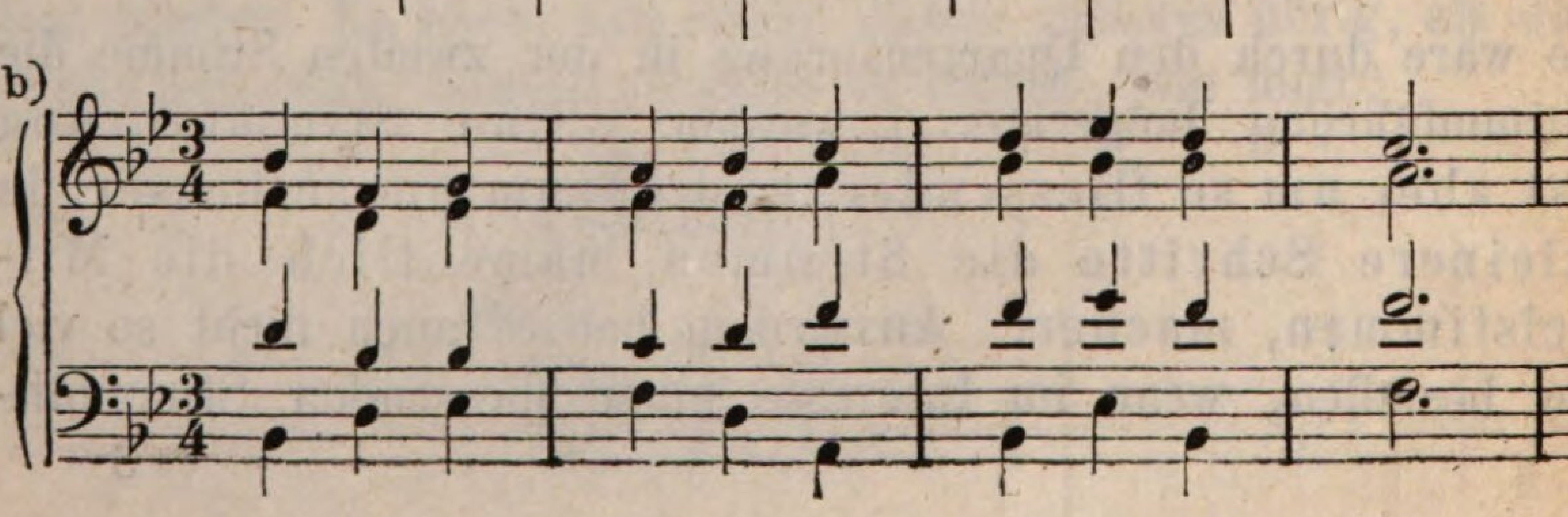
Da der Fluss der beiden Mittelstimmen bei dieser Stimmführung aber noch mehr leidet, als bei der Begleitung der aufwärtssteigenden Tonleiter, so wird es nöthig sein, neue Mittel kennen zu lernen, um die verbotenen Quinten- und Oktavenparallelen zu vermeiden.

Aufg. Suche in folgenden Beispielen die fehlerhaften Quinten- und Oktavenparallelen auf.

a)



b)





c)



§ 22.

Jeder Ton der Tonleiter erscheint in den leitereignen Dreiklängen in drei verschiedenen Stellungen. So erscheint z. B. in C dur der Ton c in dem tonischen Dreiklange als Grundton, in dem Dreiklange der sechsten Stufe als Terz und in dem Dreiklange der vierten Stufe als Quinte; der Ton d in dem Dreiklange der zweiten Stufe als Grundton, in dem Dreiklange der siebenten Stufe als Terz und in dem Dreiklange der fünften Stufe als Quinte u. s. f. Daraus folgt, dass ein jeder Ton der Tonleiter mit drei verschiedenen Akkorden begleitet werden kann. Man nennt dies die Mehrdeutigkeit der Töne. Machen wir davon Gebrauch, so wird einestheils die Harmonisation gegebener Melodieen nicht mehr so monoton ausfallen, als dies bei der ausschliesslichen Anwendung der drei Hauptdreiklänge der Fall war, anderntheils erlangen wir dadurch ein neues und viel bequemeres Mittel, um den Quinten- und Oktavenparallelen aus dem Wege gehen zu können. Doch sei bemerkt, dass mit

Einführung der leitereignen Nebendreiklänge etwas sparsam zu Werke gegangen werden muss — der Anwendung des Dreiklanges der siebenten Stufe wollen wir uns einstweilen noch ganz enthalten — da die Hauptdreiklänge bei einer jeden Begleitung immer vorherrschen müssen. Vorläufig wollen wir von der Mehrdeutigkeit der Töne nur zur Vermeidung der Quinten- und Oktavenparallelen Gebrauch machen. Wir setzen darum an die Stelle des zur Begleitung der sechsten Stufe der aufwärtssteigenden Tonleiter verwendeten Dreiklanges der vierten Stufe, den Dreiklang der sechsten Stufe; und bei der abwärtssteigenden Tonleiter an die Stelle des zur Begleitung der siebenten Stufe der Tonleiter verwendeten Dreiklanges der fünften Stufe, den Dreiklang der dritten Stufe, und die Quinten- und Oktavenparallelen sind sofort verschwunden.

20.

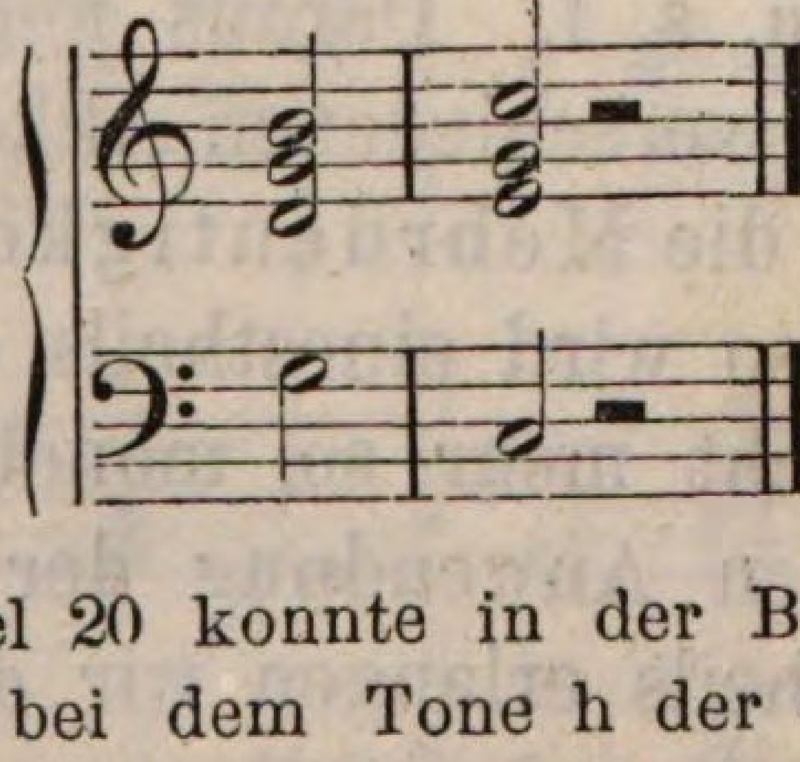


Aufg. Begleite auf dieselbe Weise die F dur, B dur, A dur und D dur Tonleiter.

§ 23.

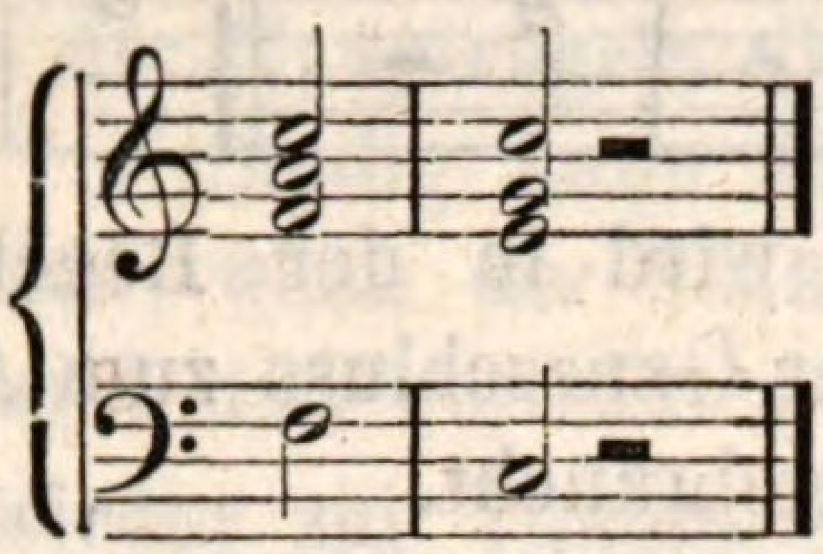
Ein Ganzschluss, auch authentischer Schluss genannt, entsteht durch die Verbindung des Dominantendreiklanges mit dem tonischen Dreiklange. Daran ist jedoch die Bedingung geknüpft, dass der Dominantendreiklang dem tonischen Dreiklange vorausgehe, und dass letzterer auf den rythmischen Accent, d. h. auf den guten Taktheil falle.

21.



Anmerkg. In Beispiel 20 konnte in der Begleitung der aufwärtssteigenden Tonleiter bei dem Tone h der e moll Dreiklang darum nicht angewandt werden, weil er mit dem darauf folgenden tonischen Dreiklange keinen vollkommenen Ganzschluss bilden würde.

Der *plagalische Schluss* entsteht aus der Verbindung des Dreiklangs der Unterdominante mit dem tonischen Dreiklange.

22. 

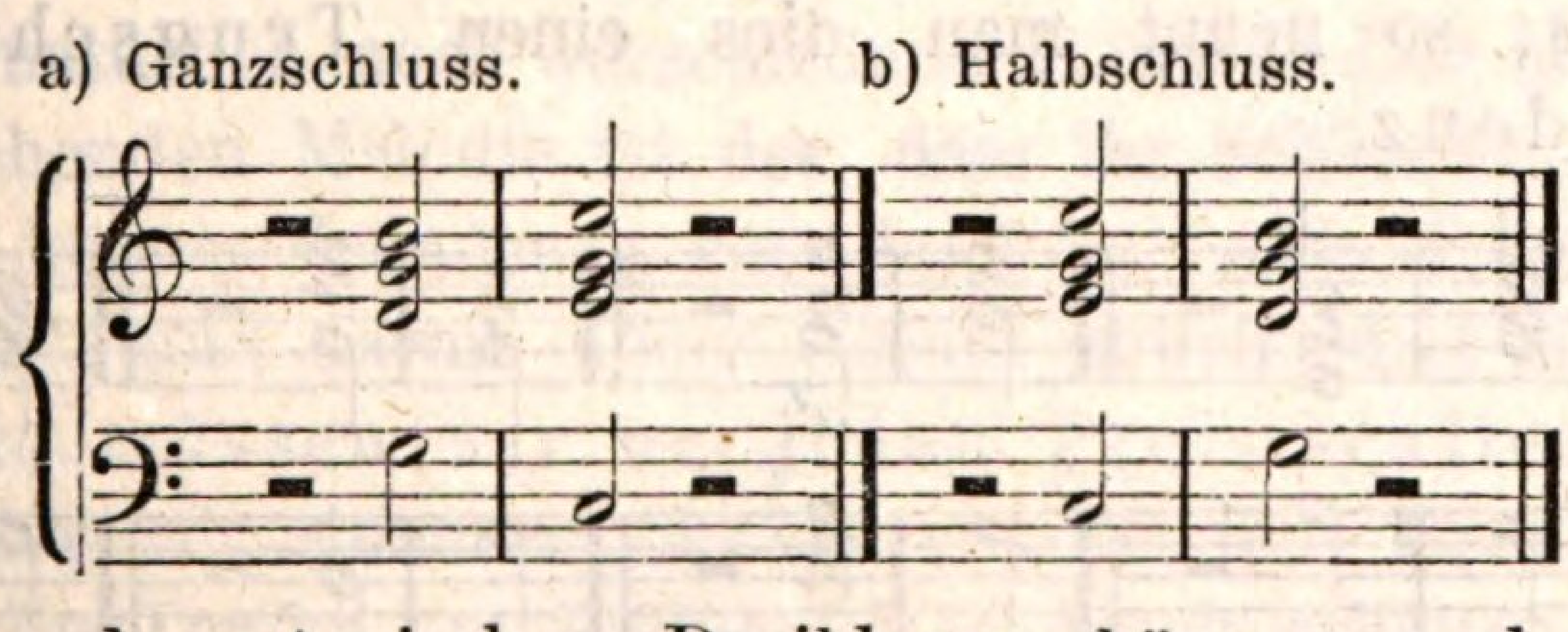
Wenn der plagalische Schluss zum Abschluss eines Stückes gebraucht wird, so steht er selten allein, sondern es geht ihm in der Regel der authentische Schluss voraus. Der plagalische Schluss wird auch *Kirchenschluss* genannt.

23. 

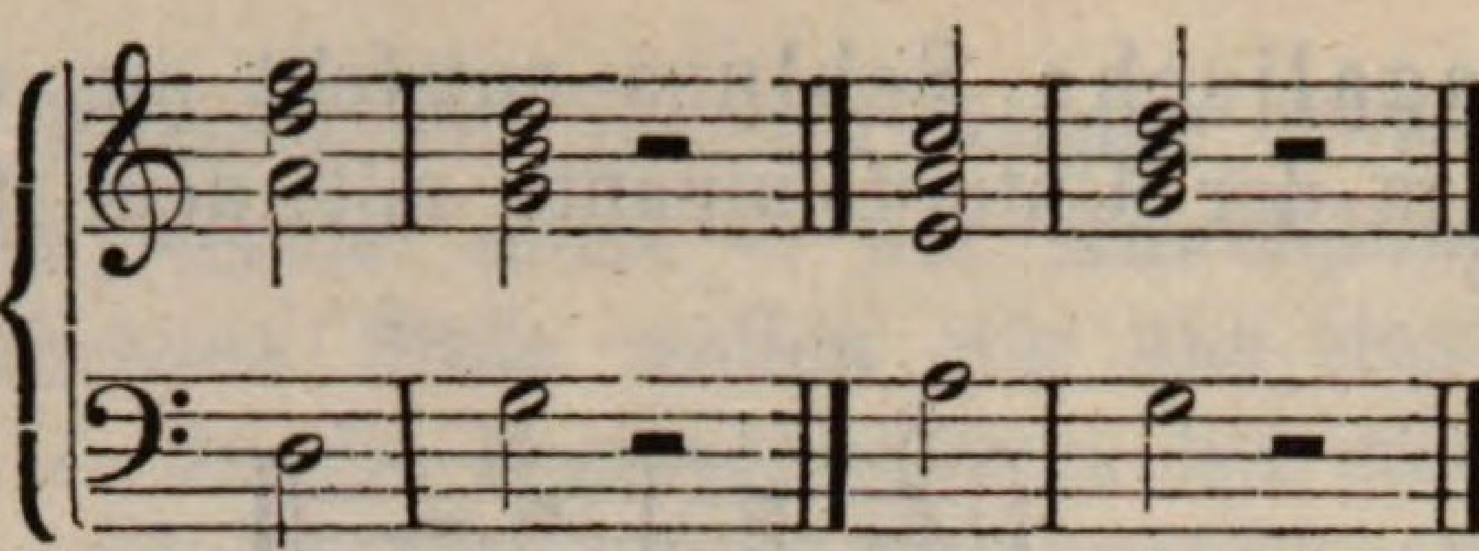
Die oben genannten beiden Schlussarten werden zum Abschlusse ganzer Tonstücke, ihrer Haupttheile und der Perioden gebraucht. (Was eine *Periode* ist, wird im folgenden Abschnitte gelehrt werden.)

Die *Schlüsse*, auch *Cadenzen* genannt, werden wieder eingetheilt in *ganze* und *halbe*. Eine *ganze Cadenz*, ein *Ganzschluss* ist dasselbe, was ein authentischer Schluss ist; eine *halbe Cadenz*, ein *Halbschluss*, ist die Umkehrung von jenem. Die halbe Cadenz entsteht also, indem der *Dominantendreiklang* den Satztheil abschliesst und der tonische Dreiklang demselben vorangeht.

a) Ganzschluss. b) Halbschluss.

24. 

Ausser dem tonischen Dreiklange können auch Akkorde anderer Tonstufen dem Dominantendreiklange zur Bildung von Halbschlüssen vorangehen, z. B.:

25.


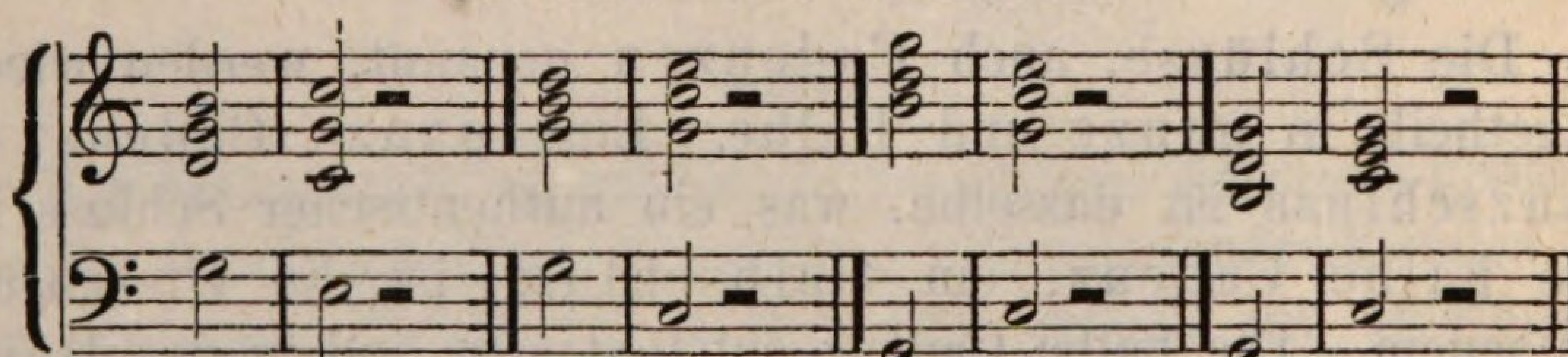
Der Halbschluss wird in der Regel zum Abschlusse der ersten Hälfte, und der Ganzschluss zum Abschlusse der zweiten Hälfte der Perioden gebraucht.

Die ganzen Cadenzen werden wieder eingetheilt: in vollkommene und unvollkommene. Eine vollkommene ganze Cadenz ist diejenige, in welcher der Bass die eigentlichen Grundtöne der beiden Dreiklänge, also die Dominante und die Tonika, und der Diskant beim letzten Akkorde ebenfalls die Tonika enthält. Ist dies nicht der Fall, so sind es unvollkommene ganze Cadenzen.

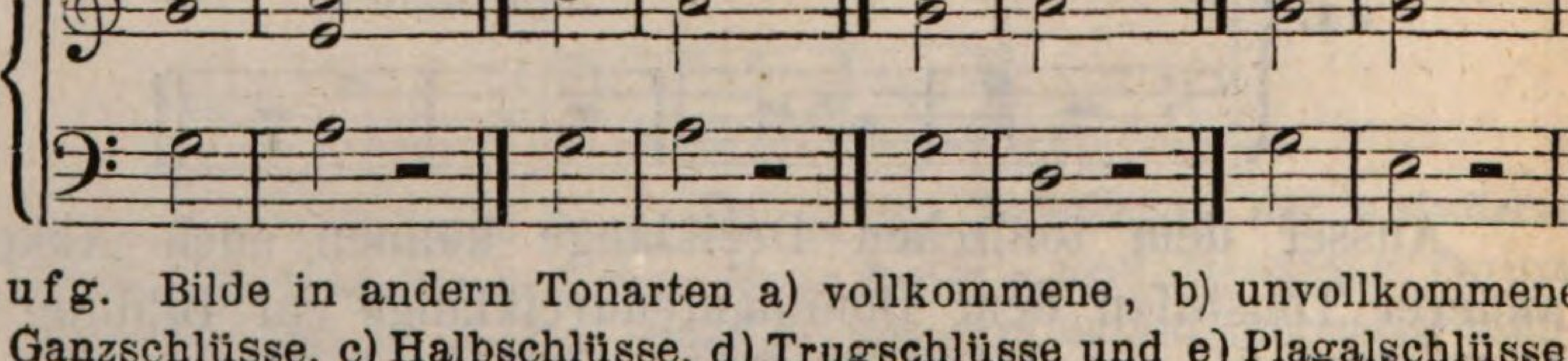
Vollkommene Ganzschlüsse.

26.


Unvollkommene Ganzchlüsse.



Folgt beim Abschluss eines Satzes oder Satztheiles auf den Dominantendreiklang nicht der tonische, sondern ein anderer Dreiklang, so nennt man dies einen Trugschluss, eine Trugcadenz.

27.


Aufg. Bilde in andern Tonarten a) vollkommene, b) unvollkommene Ganzschlüsse, c) Halbschlüsse, d) Trugschlüsse und e) Plagalschlüsse.

§ 24. *)

Ehe wir in der Anweisung, gegebene Melodieen zu harmonisiren, weiter voranschreiten, wird es nöthig sein, den Schüler jetzt schon mit einigen der Hauptregeln über Melodiebildung bekannt zu machen. Vollständig kann dieser Gegenstand erst dann abgehandelt werden, wenn der Schüler mit dem gesammten Akkordwesen bekannt und vertraut geworden ist.

Kehren wir nun wieder zur Tonleiter zurück und betrachten wir sie diesmal aus einem anderen Gesichtspunkte!

Bis jetzt wurde nur der Toninhalt derselben in Betracht genommen: jetzt soll die Tonfolge und die Dauer der einzelnen Töne berücksichtigt werden, oder mit andern Worten: wir wollen Rythmus in die Tonleiter bringen.

Geben wir zu diesem Zwecke jedem Tone derselben eine gewisse gleichmässige Zeitdauer, etwa die einer Halben- oder Viertelnote, und lassen die Töne, einen nach dem andern, unterschiedslos an unserm Ohre vorüberziehen, so wird dies unser Gefühl nicht befriedigen, sondern dasselbe auf die Dauer ermüden und verwirren. Das Gefühl drängt uns, zu unterscheiden, zu ordnen, einzutheilen.

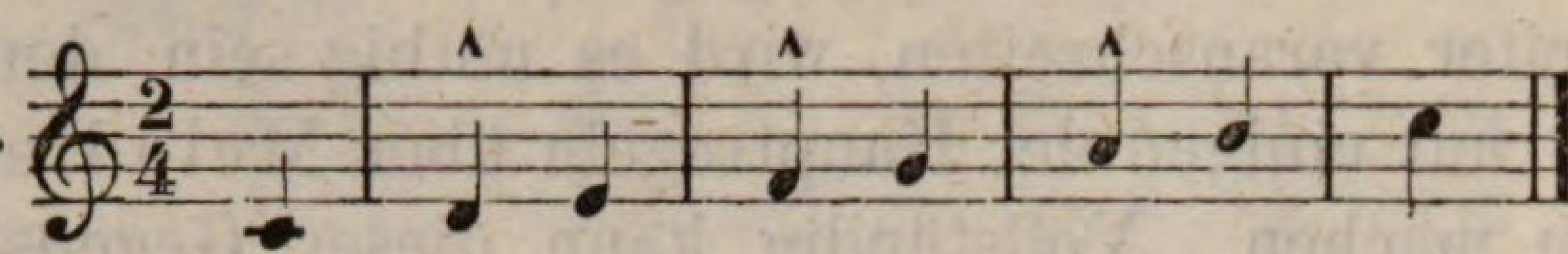
Die einfachste Eintheilung wäre nun die durch die Zwei, wie folgt:

28. 

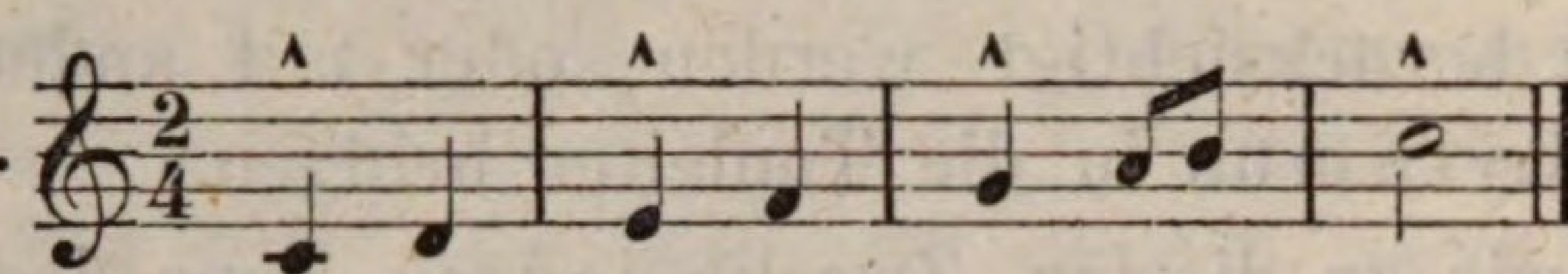
Damit unser Gefühl und nicht bloss unser Gesicht die Theilung wahrnehme, geben wir der ersten Note eines jeden Taktes eine Betonung, ein Accent. Die Tonreihe hat nun Rythmus erhalten. Dieser erste Versuch von Melodiebildung hat natürlich noch verschiedene Mängel. Der Hauptfehler der vorstehenden Melodie ist der, dass ihr Schlusston kein Gewicht und keinen Nachdruck hat, dass die ganze Melodie gleichsam erlischt, und darum unser Gefühl unbefriedigt lässt. Mit der *Tonika* müssen wir um jeden Preis schliessen, und mit ihr oder mit einem zu ihr harmonirenden Tone anfangen. Soll nun die Tonika am Schlusse Nachdruck erhalten, so bleibt

*) Theilweise nach A. B. Marx.

uns nichts Anderes übrig, als die Eintheilung so zu machen, dass der erste Ton der obigen Tonreihe im Auftakte erscheint:

29. 

Dadurch entsteht nun wieder ein kleiner Uebelstand und zwar der, dass die Töne des tonischen Dreiklangs c e g, welche uns den Eindruck der Tonart vorzugsweise geben, auf schlechte Takttheile fallen und so in den Hintergrund getreten sind. Um all' diese Uebelstände zu beseitigen, wollen wir unser Beispiel so umgestalten:

30. 

Unser Gefühl wird uns sofort sagen, dass wir nunmehr eine ziemlich gute Melodie vor uns haben; denn sie ist 1) rythmisch wohlgeordnet; 2) ist sie in Hinsicht der Betonung auf dem Anfangs- und Schlusstone ganz bestimmt abgerundet und beginnt und endigt mit der Tonika; 3) hat sie noch ausserdem in ihrer rythmischen Anordnung durch Halbe, Viertel und Achtel Mannigfaltigkeit erhalten; und diese Mannigfaltigkeit ist 4) auch noch zweckfördernd: denn der Schlusston, als das Ziel der ganzen Tonreihe, hat die grösste Dauer erhalten, und die Achtel unmittelbar vorher können nur dazu dienen, die Bewegung nach ihm hin zu beschleunigen.

Eine solche, melodisch und rythmisch wohlgeordnete Tonfolge nennt man « *Satz* ».

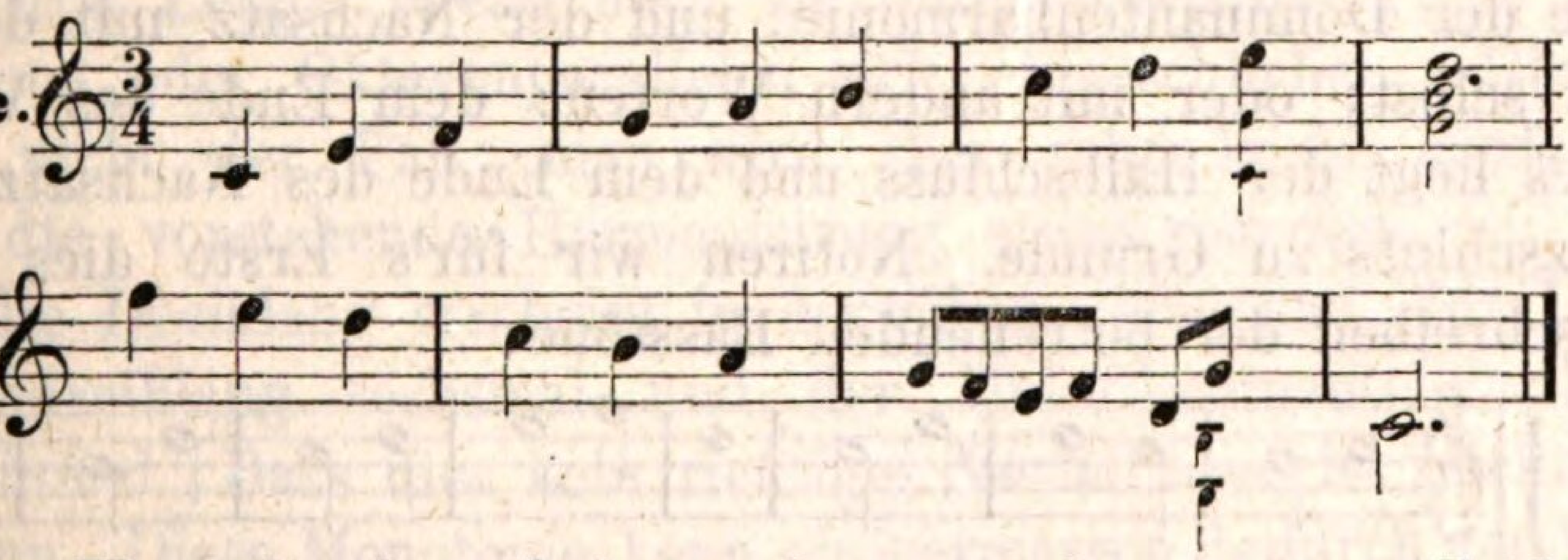
Wir bemerken, dass dieser Satz aus vier Takten besteht, und dass diese Taktzahl unserm Gefühle sehr zusagt und dasselbe befriedigt. Also auch hier weist uns wieder die Natur auf das Richtige hin, indem sie uns durch unser Gefühl sagt, dass wir zur Bildung eines Satzes in der Regel vier Takte, die sich bekanntlich auch auf zwei Takte reduziren lassen, nöthig haben. Da es überhaupt keine Regel ohne Ausnahmen gibt, so wird es kaum nöthig sein, zu bemerken, dass man sich zuweilen erlaubt, von diesem Naturgesetze abzuweichen. Solche Abweichungen von den allgemeinen Regeln sind aber nur dem zum vollständigen Meister gereiften Genie gestattet, und der Schüler hat sich vor dergleichen Abweichungen zu hüten und

sich ihrer zu enthalten, will er nicht auf Irrwege gerathen. Für unsere Uebungen halten wir uns darum einstweilen an der Normalzahl von vier Takten für den Satz.

Fügen wir der zu einem Satze umgestalteten aufwärtssteigenden Tonleiter dieselbe in fallender Richtung und in derselben rythmischen Eintheilung bei, so erhalten wir eine Periode.

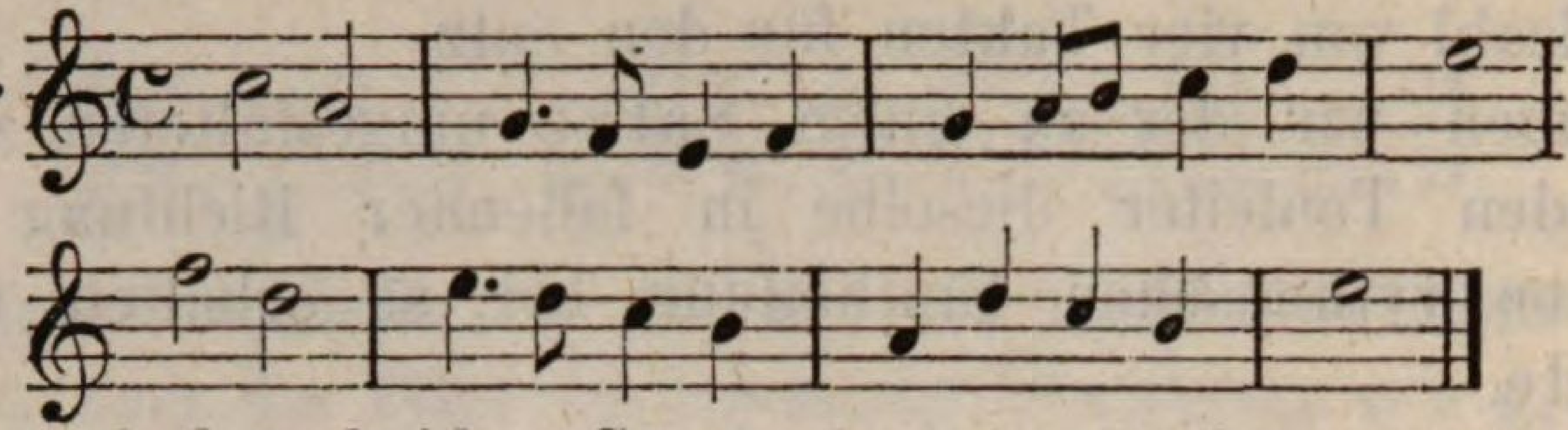
31. 

Die erste Hälfte einer Periode nennt man Vordersatz oder schlechtweg Satz, und die zweite Hälfte Nachsatz oder Gegensatz. In dem Vordersatze der vorstshenden Periode gibt sich eine Steigerung — der Satz macht gewissermassen einen Anlauf — und im Nachsatze eine Rückkehr zur Ruhe kund. Daraus folgt, dass beide Sätze sich gegenseitig ergänzen und nur in Verbindung miteinander *vollkommen* befriedigen. So wünschenswerth eine gewisse Symmetrie zwischen Vorder- und Nachsatz ist, so leidet dennoch die obige Periode an einer kleinen Monotonie. Auch ist der Schluss des Vordersatzes zu kräftig und zu bestimmt, so dass der Schluss des Nachsatzes als eigentlicher Schluss des Ganzen zu sehr darunter leidet und entkräftet wird. Wir wollen daher eine andere Periode bilden, deren Vordersatz der Halbschluss und deren Nachsatz der Ganzschluss zu Grunde liegt. Auch wählen wir zur Abwechselung einmal eine andere Taktart und gehen über die Grenzen der Tonleiter hinaus oder verlassen die Tonfolge der Tonleiter gänzlich.

32. 

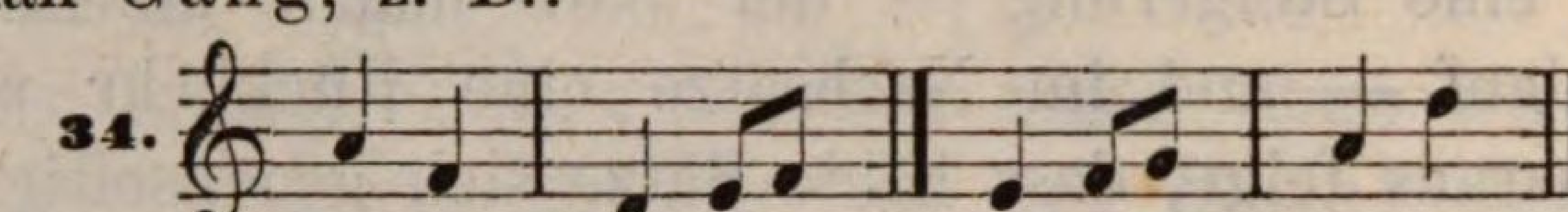
In Vorstehendem haben wir nun eine ganz vollständige und fehlerfreie Periode in ihrer gangbarsten und gewöhnlichsten Form. Dass der Vordersatz nicht durchaus mit einem Halbschlusse enden müsse, haben wir bereits oben gesehen. Im ent-

gegengesetzten Falle ist dann aber vorzuziehen, dass der Ganzschluss des Vordersatzes ein unvollkommener sei, z. B.:

33. 

Die zwischen beiden Sätzen bestehende Symmetrie besteht darin, dass der erste und fünfte, der zweite und sechste, der vierte und achte Takt eine vollständig gleiche, und der dritte und siebente Takt eine nur wenig von einander verschiedene Takttheilung haben.

Eine rythmische Tonfolge ohne befriedigenden Abschluss nennt man Gang, z. B.:

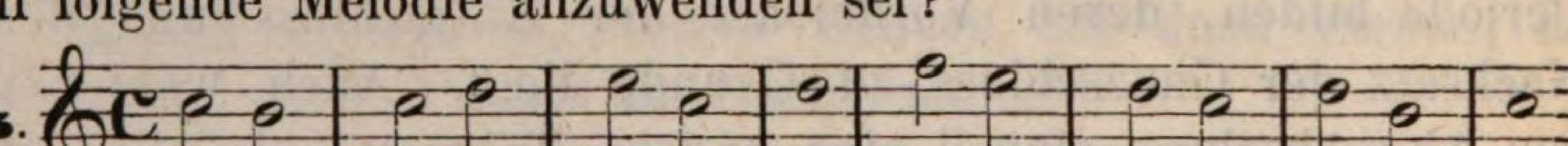
34. 

Darüber später ein Mehreres.

Aufg. Bilde nach den obigen Mustern achtaktige Perioden in verschiedenen Tonarten.

§ 25.

Zur Harmonisation gegebener Melodieen zurückkehrend, fragen wir uns, wie das bereits Bekannte und Erlernte z. B. auf folgende Melodie anzuwenden sei?

35. 

Auf den ersten Blick erkennen wir in derselben den regelrechten Bau der Periode; der Vordersatz endigt mit einem Tone der Dominantenharmonie, und der Nachsatz mit der Tonika selbst; oder mit andern Worten: dem Ende des Vordersatzes liegt der Halbschluss und dem Ende des Nachsatzes der Ganzschluss zu Grunde. Notiren wir für's Erste dies durch Hinschreiben der betreffenden Basstöne:

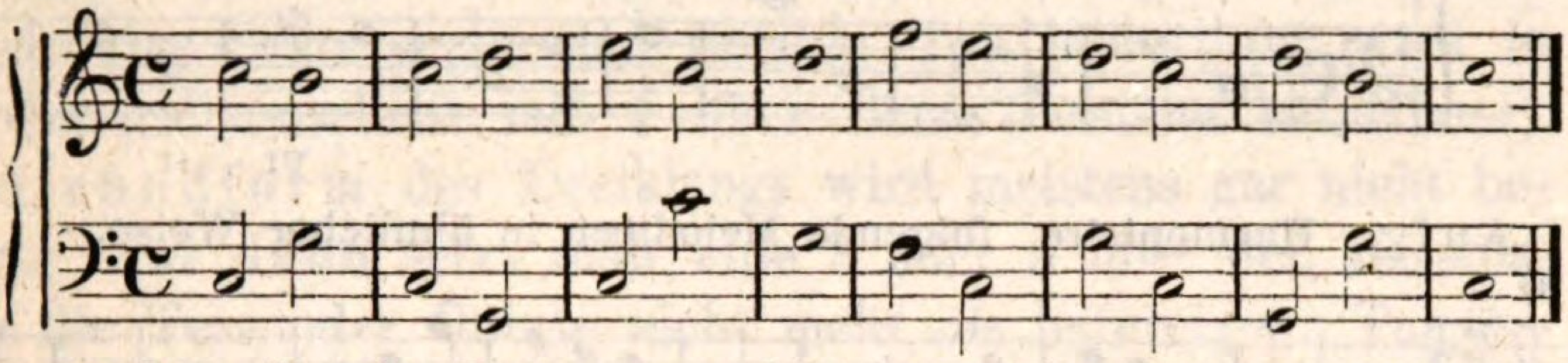
36. 

Für's Zweite prüfen wir die Tonfolge, ob etwa der für die

Stimmführung gefährliche Melodieschritt von der sechsten zur siebenten Stufe oder von der siebenten zur sechsten Stufe in dieser Melodie vorkomme. Wäre dies der Fall, so bezeichneten wir uns die gefährliche Stelle mit einem Sternchen oder Kreuzchen.

Für's Dritte wäre die Hinzufügung der drei Hauptdreiklänge zu den noch übrigen Melodietönen durch blosses Hinschreiben der Grundtöne in den Bass zu besorgen, und es erhielte, wie schon in § 20 bemerkt, der tonische Dreiklang den Vorzug. Das Beispiel hat nun folgendes Ansehen:

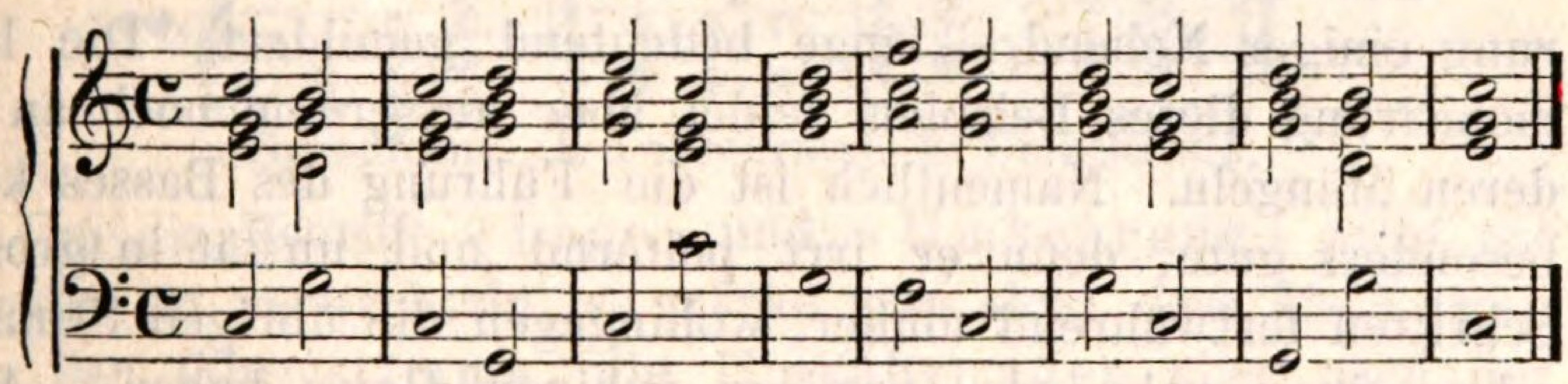
37.



Anmerkg. Bei der Notirung und Führung des Basses wurde darauf geachtet, dass da, wo die Melodie einen Schritt aufwärts oder abwärts machte, der Bass wo möglich die entgegengesetzte Richtung einschlage. Es ist dies eine Manier, deren Angewöhnung dem Schüler nicht genug anempfohlen werden kann, indem dadurch schon von Grund aus sehr vielen Fehlern vorgebeugt wird.

Es bleibt nun noch die Hinzufügung der beiden Mittelstimmen übrig. Das Beispiel heisst nun so:

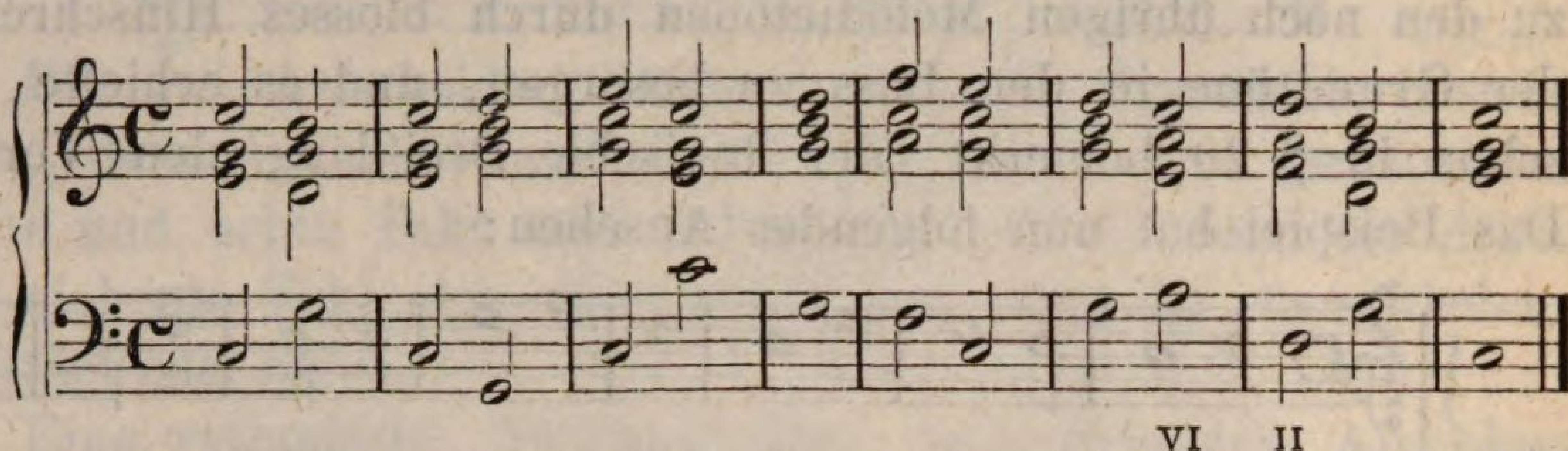
38.



Für's Letzte bliebe noch zu untersuchen übrig, ob keine Quinten- oder Oktavenparallelen sich eingeschlichen. Dies ist zwar nicht der Fall; man wird aber sehr leicht entdecken, dass die vorstehende Harmonisirung etwas monoton ist. Der tonische Dreiklang erscheint in derselben siebenmal, der Dominantendreiklang sechsmal und der Unterdominantendreiklang nur einmal. Dass dies kein richtiges Verhältniss, ist leicht einzusehen. Diese Monotonie kann einigermassen dadurch gemildert werden, dass wir von den Nebendreiklängen und somit von der Mehrdeutigkeit der Töne Gebrauch machen. Obgleich in dem Vordersatze des obigen Beispiels tonischer und Dominantendrei-

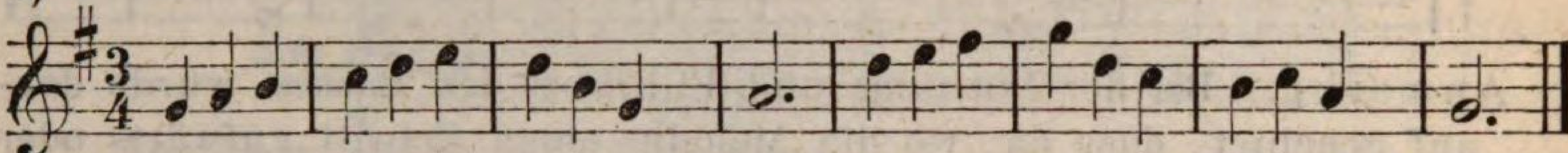
klang stets mit einander abwechseln, so macht sich die Monotonie in diesem weniger bemerkbar, als in dem Nachsatze. Wir nehmen darum nur in diesem eine Aenderung vor, und setzen im sechsten Takte zu dem Tone c den Dreiklang der sechsten Stufe, und im folgenden Takte zu dem Tone d den Dreiklang der zweiten Stufe, wie folgt:

39.

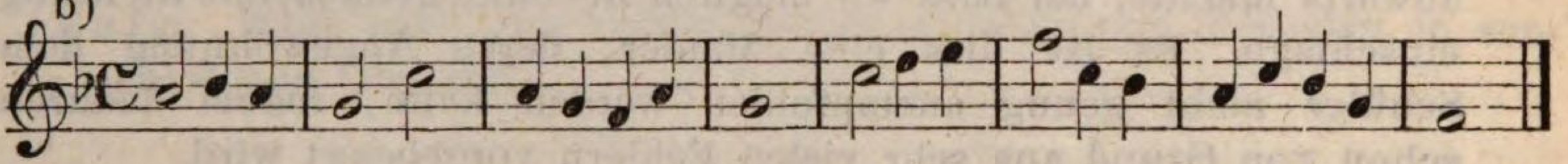


Aufg. Harmonisire folgende Melodieen in ähnlicher Weise.

a)



b)



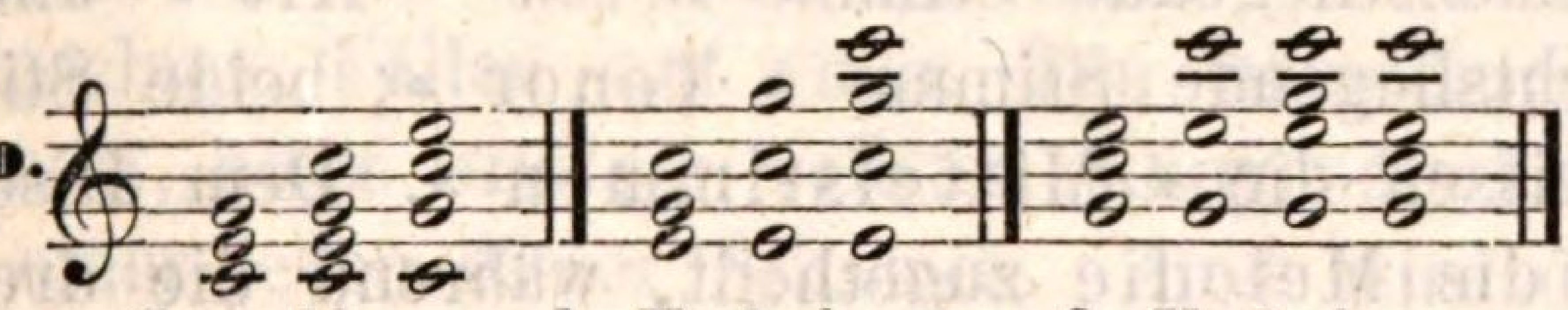
§ 26.

Die Monotonie des Beispiels 39 wurde durch Einführung einiger Nebendreiklänge bedeutend gemildert. Die Harmonisirung dieses Beispiels leidet aber ausserdem noch an anderen Mängeln. Namentlich ist die Führung des Basses keine besonders gute, denn er irrt polternd und unstät in grossen Schritten fortwährend umher, wohingegen die übrigen Stimmen schon einen mehr oder weniger ruhigen Gang haben. Auch dieser Mangel soll beseitigt werden, und wird mit dessen Beseitigung der noch übrige Rest der Monotonie wegfallen.

Es soll dem Basse mehr Fluss verschafft werden, ohne dass es nöthig sein wird, jene Akkordfolge mit einer andern zu vertauschen.

Fragen wir uns dieserhalb, ob z. B. nicht schon beim zweiten Akkorde des obigen Beispiels ein anderer Ton der Dominantenharmonie, etwa d, und bei dem dritten Akkorde nicht ein anderer Ton der tonischen Harmonie, etwa e, in den Bass gelegt werden könne? Die Bejahung dieser Frage führt uns auf die Umkehrungen der Dreiklänge. Erhält nämlich

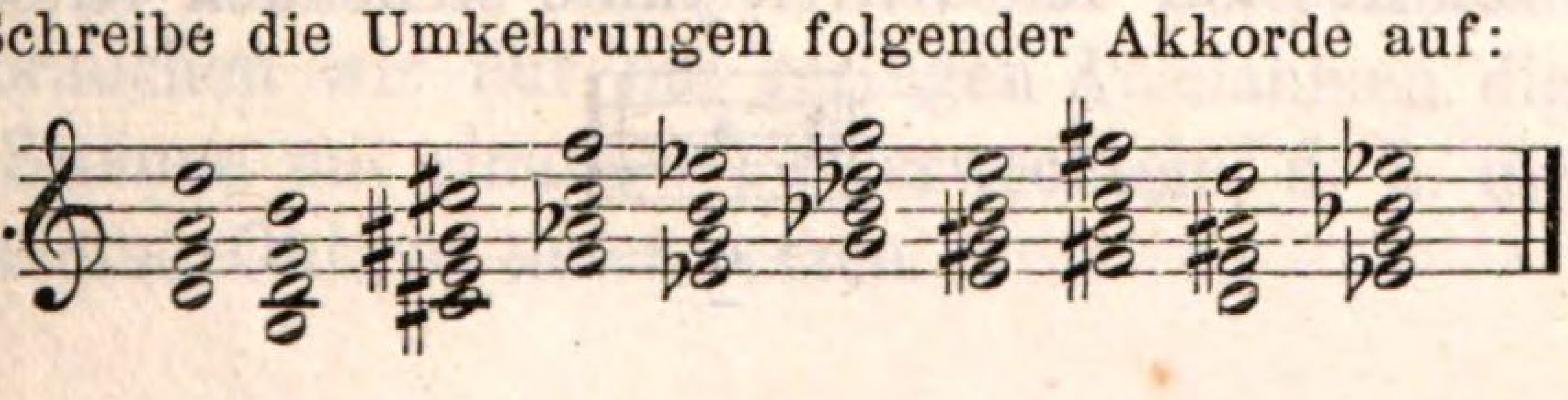
der Dreiklang die Form, dass seine ursprüngliche Terz zum Basstone wird, so nennt man diese Form die *erste* Umkehrung des Dreiklanges, oder den Terzsextakkord, auch schlechtweg Sextakkord, weil der mittlere Ton eine Terz und der höhere eine Sexte gegen den tiefsten Ton bildet; (er wird in der Generalbassschrift mit $^{6}_{3}$ oder 6 über dem Basstone bezeichnet). Erhält der Dreiklang die Form, dass seine ursprüngliche Quinte zum Basstone wird, so nennt man diese Form die *zweite* Umkehrung des Dreiklangs, oder den Quartsextakkord, weil der mittlere Ton eine Quarte und der höchste eine Sexte gegen den tiefsten Ton bildet; (er wird in der Generalbassschrift mit $^{6}_{4}$ über dem Basstone bezeichnet). Die Grundform des Dreiklangs wird meistens gar nicht beziffert. Nur dann setzt man eine 3 oder 5 über den Basston, wenn die Terz oder Quinte nicht mehr als leitereigner Ton erscheint, in welchem Falle man dann die Erhöhung oder Erniedrigung eines dieser Intervalle durch ein chromatisches Zeichen, welches vor die betreffende Ziffer zu stehen kommt, andeutet. Auf die verschiedenartige Lage der einzelnen Akkordtöne in der Oberstimme kommt bei diesen Formen des Dreiklanges Nichts an.

40. 

Grundform. 1. Umkehrung. 2. Umkehrung.

Um die Begriffe «Lage» und «Umkehrung» nicht mit einander zu verwechseln, so merke man sich: dass die Lagen nach der Oberstimme, die Umkehrungen aber nach der untersten Stimme benannt werden. Obgleich uns die Umkehrungen der Akkorde für eine fliessendere Stimmführung bedeutende Vortheile bringen, so führen sie aber auch einen kleinen Nachtheil mit sich, nämlich den, dass durch ihre Einführung die Harmonie weniger kräftig und markig wird; denn der Klangcharakter eines umgekehrten Akkordes kömmt seiner Grundform in den meisten Fällen an Kraft und Majestät bei Weitem nicht bei.

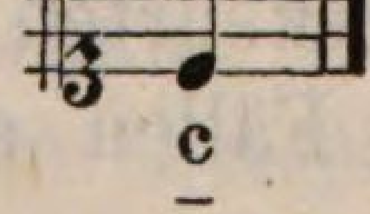
Aufg. Schreibe die Umkehrungen folgender Akkorde auf:

41. 

Bei der Anwendung der Umkehrungen reichen wir mit der bis jetzt ausschliesslich angewandten engen Akkordlage in vielen Fällen nicht mehr aus; denn durch eine veränderte Führung des Basses wird in vielen Fällen auch eine veränderte Führung der Mittelstimmen nöthig; auch sollen nicht allein der Bass und die Oberstimme, sondern auch die Mittelstimmen einen fliessenden melodiösen Gang haben. Wir werden uns darum von jetzt ab nicht mehr ausschliesslich der engen, sondern auch abwechselnd der weiten Akkordlagen bedienen, und wollen zugleich auch Rücksicht auf die eigentliche Lage und den eigentlichen Umfang einer jeden der vier Stimmgattungen nehmen, oder mit andern Worten: wir wollen für gemischten Chor schreiben, und notiren für die Folge die erste und zweite Stimme in das eine, und die dritte und vierte Stimme in das andere Notensystem.

§ 27.

Im vierstimmigen Satze nennt man die oberste Stimme den « Discant oder Sopran », die unterste Stimme den « Bass », beide Stimmen susammen « die Aussenstimmen. » Die dem Discant zunächstliegende Stimme heisst « Alt » und die dem Bass zunächtsliegende Stimme « Tenor »; beide Stimmen zusammen heissen die « Mittelstimmen ». Dem Discant ist in der Regel die Melodie zugetheilt, während die drei übrigen Stimmen die Begleitung dazu bilden. Dass die Melodie auch in eine der drei untern Stimmen gelegt werden kann, wird später gezeigt werden. — Im vierstimmigen Gesangsatze werden Discant und Alt von weiblichen, Tenor und Bass von männlichen Stimmen ausgeführt. In früherer Zeit bediente man sich für die Notation einer jeden dieser vier Stimmen fast ausscliesslich eines eignen Schlüssels, und zwar für den Discant oder Sopran des auf der ersten Linie stehenden Discantschlüssels,



c

für den Alt des auf der dritten Linie stehenden Altschlüssels,



c

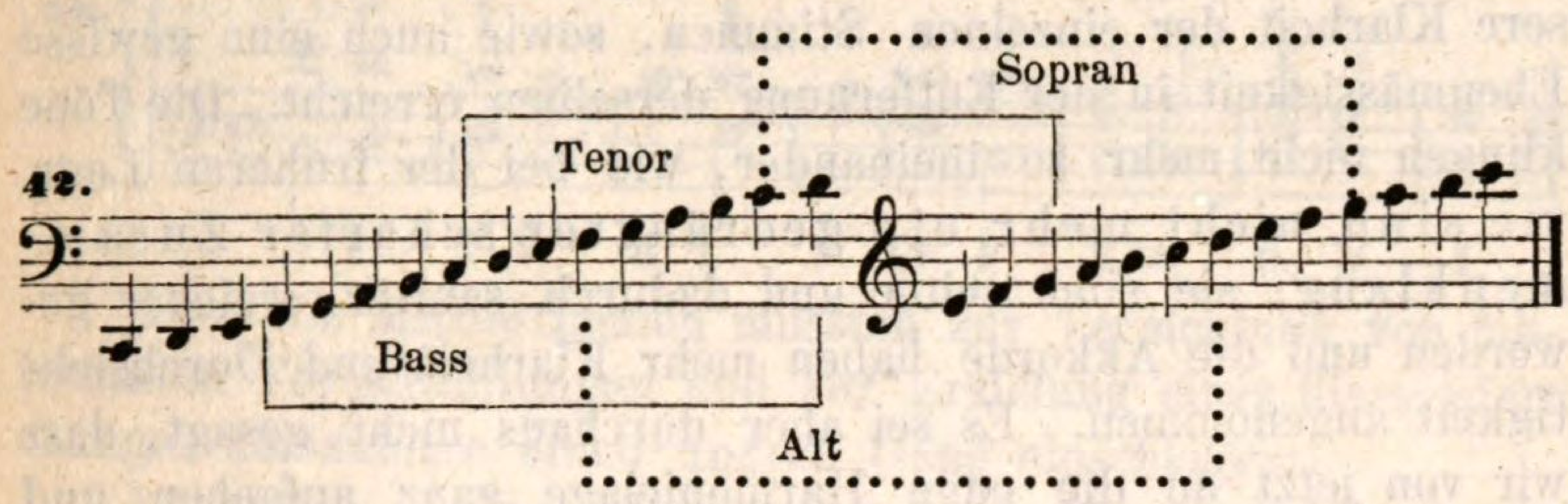
für den Tenor des auf der vierten Linie stehenden Tenorschlüssels,



und für den Bass des bekannten Bassschlüssels.

Der Umfang und die natürliche Lage einer jeden dieser vier Stimmen ist aus folgender Tabelle ersichtlich:

42.



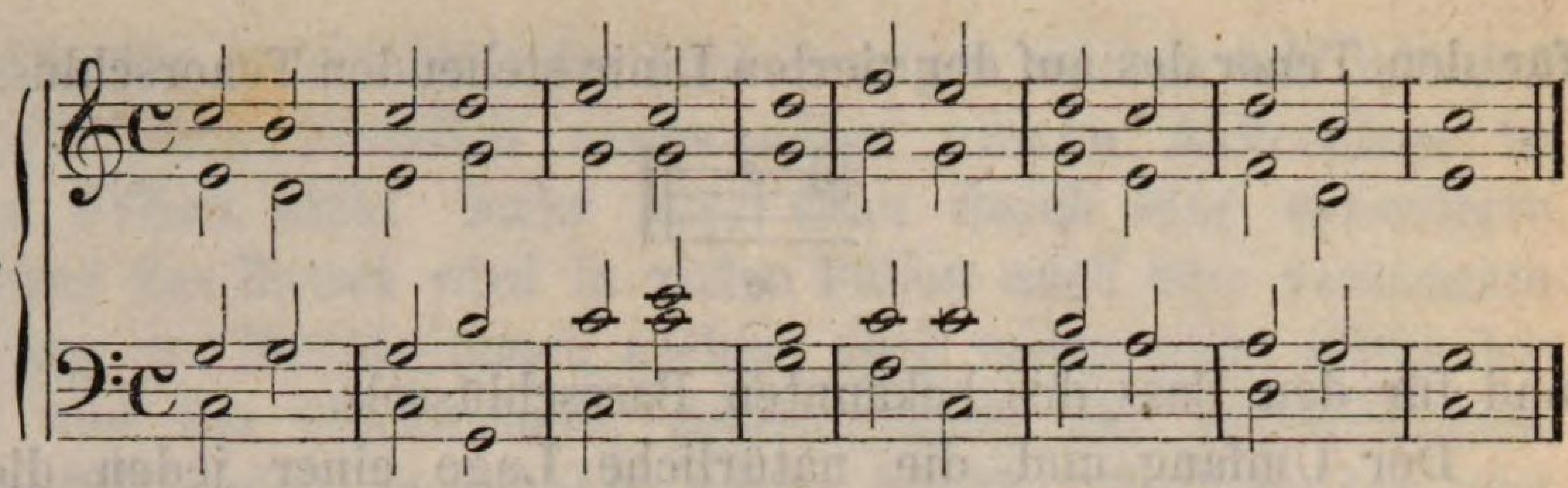
Die drei tiefsten und die drei höchsten Töne dieser Tonreihe sind nur einzelnen besonders begabten Individuen erreichbar und darum nur für den Sologesang, nicht aber für den Chorgesang brauchbar. Doch sei bemerkt, dass im Chorgesange eine oder die andere dieser vier Stimmen ihren gewöhnlichen Umfang in einzelnen Fällen um einen Ton überschreiten kann. Die bequemste, beste und am vollsten klingende Lage ist die Mittellage einer jeden dieser Stimmen. Auch wird die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass der Tenor, wird er im Violinschlüssel notirt, wie dies häufig der Fall ist, seine Töne um eine Oktave tiefer erklingen, als die Notation anzeigt.

43.



Wollen wir nun dem Beispiel 39 eine weite Harmonielage geben, so brauchen wir nur mit geringen Ausnahmen die zweite und dritte Stimme mit einander zu verwechseln, d. h. die zweite Stimme um eine Oktave tiefer setzen.

44.



Durch dies Auseinandersetzen der Stimmen wird eine grössere Klarheit der einzelnen Stimmen, sowie auch eine gewisse Ebenmässigkeit in der Entfernung derselben erreicht. Die Töne klingen nicht mehr so ineinander, wie bei der früheren Lage, sie sind nicht mehr ein gedrängter scharfer Zusammenklang, sie sind weiter und dadurch sanfter, weicher geworden und die Akkorde haben mehr Klarheit und Durchsichtigkeit angenommen. Es sei aber durchaus nicht gesagt, dass wir von jetzt an die enge Harmonielage ganz aufgeben und uns nur der weiten Harmonielage bedienen sollen: denn jede Lage, die enge wie die weite, hat ihre Vorzüge. Soll ein Akkord kräftig, bestimmt und markig erklingen, so gebe man ihm eine enge Lage; soll er dagegen sanfter, weicher werden, so gebe man ihm eine weitere Lage. Die wahre Schönheit einer Harmonie wird durch die zweckmässige Verwendung jeder Lage für sich allein und durch die zweckmässige Vermischung beider Lagen erzielt.

Ferner sei bemerkt, dass die tiefern Töne mehr Schallkraft, mehr Tonvolumen haben, und daher mehr auseinandergesetzt werden müssen, um klar verstanden zu werden, wohingegen die höhern Töne ihres geringen Volumens halber ein Aneinanderrücken eher vertragen können und sich in dieser Weise einander unterstützen.

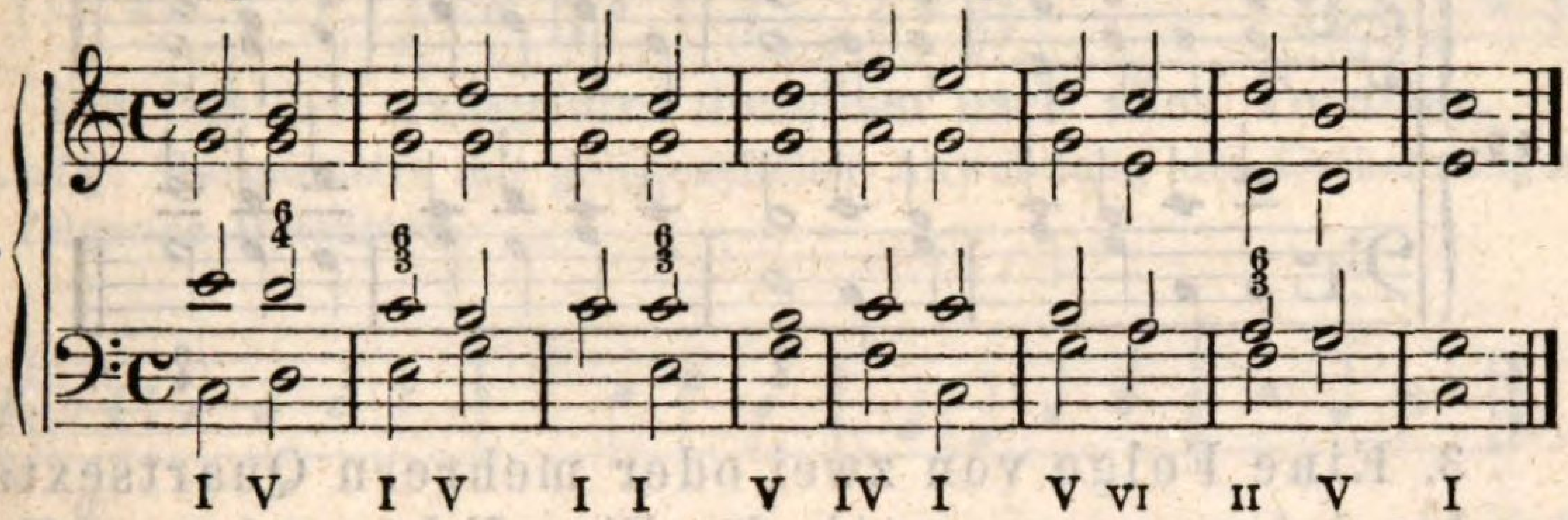
Aufg. Schreibe die in § 25 gegebenen und in enger Lage ausgeführten Aufgaben so um, dass von der weiten Lage Gebrauch gemacht wird.

§ 28.

Schon in § 26 war Rede von der Holperigkeit und Plumpheit unserer Bassstimme, die durch die fortwährenden Quarten-, Quinten- und Oktavensprünge derselben hervorgerufen wird. Da die tiefern Töne ihres Tonvolumens halber an sich schon eine gewisse Schwerfälligkeit haben, so muss der Bass den

ruhigsten Gang erhalten. Gleichzeitig wurde auch dort darauf hingewiesen, dass dieser Fehler durch Anwendung der Umkehrungen beseitigt werden könne. Machen wir darum von diesem Mittel Gebrauch, und wenden es unter Beibehaltung der oben angewandten Akkorde auf Beispiel 44 an!

45.

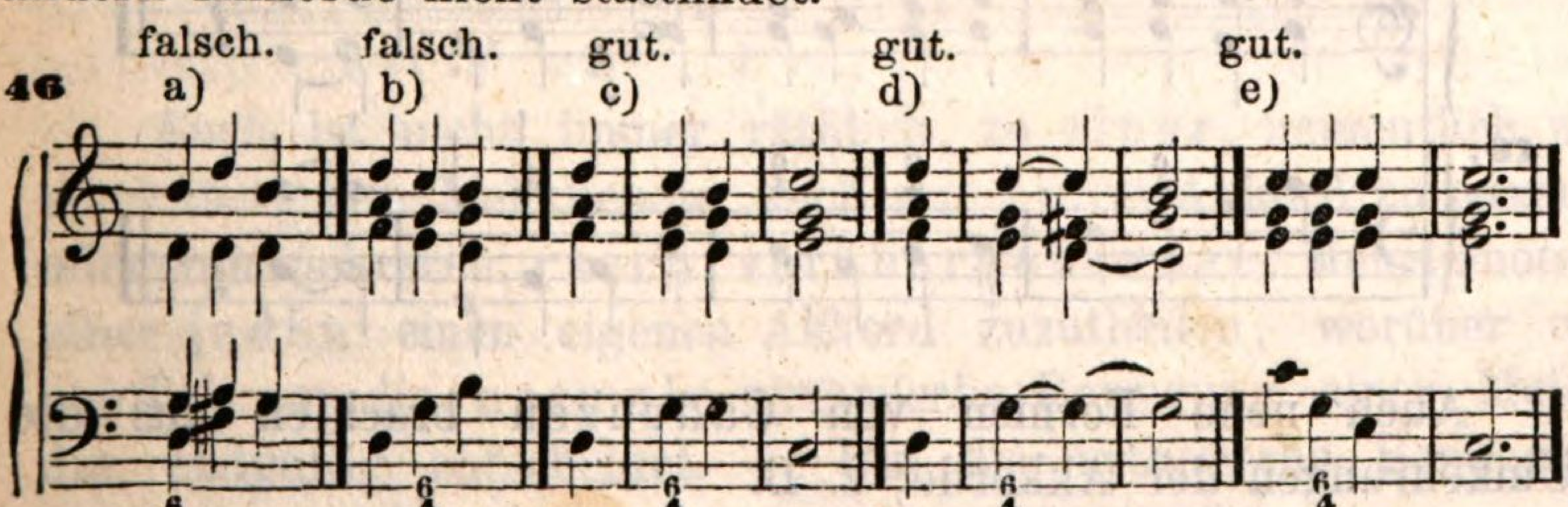


Auch die Mittelstimmen mussten zur Vermeidung von fehlerhaften Fortschreitungen und zur Erzielung eines fliessendern Ganges demzufolge einen andern Gang einschlagen.

Im ersten Takte sehen wir einen Quartsextakkord, im zweiten und im siebenten Takte einen Terzsextakkord angewandt. In der Anwendung des Terzsextakkordes ist die grösste Freiheit gestattet, nicht so in der Anwendung des Quartsextakkordes. Hierüber gibt es folgende Regeln:

1. Der Quartsextakkord darf weder sprungweise eintreten noch sprungweise fortschreiten. Diese Regel erleidet jedoch einige Ausnahmen. Ein sprungweises Eintreten ist ihm dann erlaubt, wenn sein Basston und der Basston des ihm folgenden Akkordes ein und derselbe Ton ist, was wohl am häufigsten in den Cadenzen, wo auf die zweite Umkehrung des tonischen Dreiklanges die Dominantenharmonie folgt, vorkommt. Ein sprungweises Eintreten und sprungweises Fortschreiten ist ihm ferner dann erlaubt, wenn ein Akkord seine Umkehrungen durchläuft, so dass also eine eigentliche Fortschreitung zu einem andern Akkorde nicht stattfindet.

46



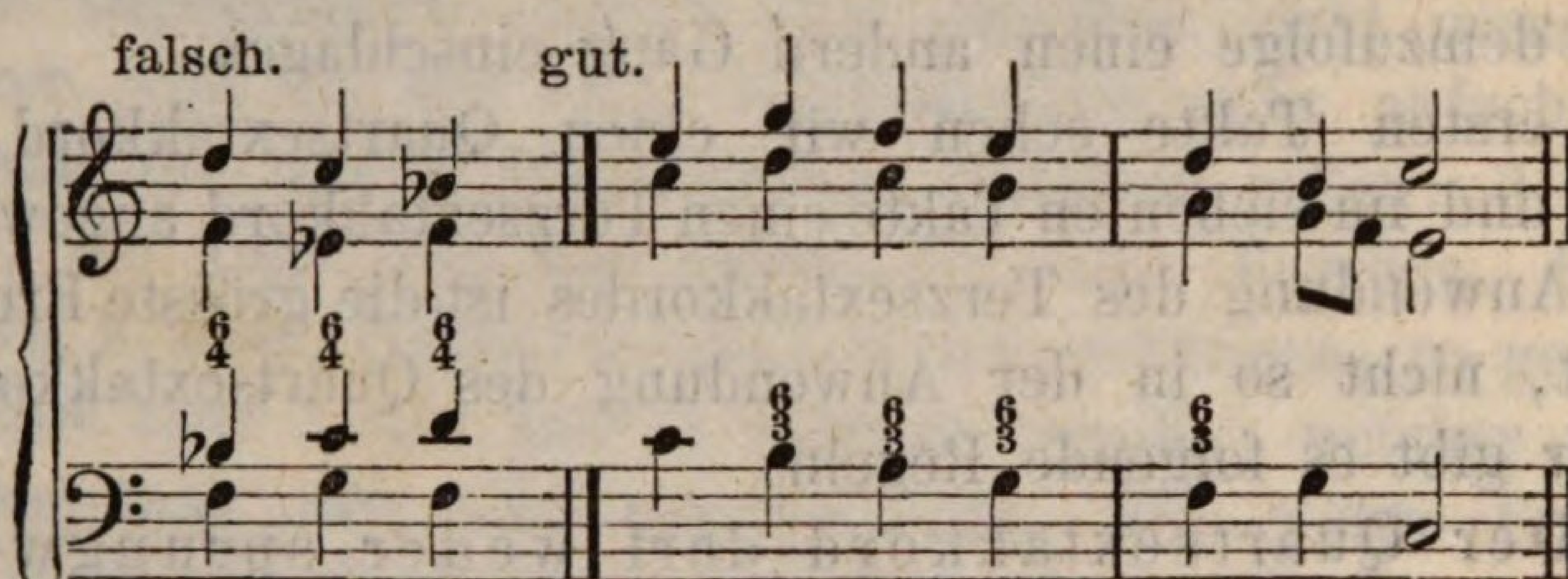
2. Der Quartsextakkord darf nicht als Schlussakkord eines Satzes oder Satztheiles erscheinen.

47.



3. Eine Folge von zwei oder mehrern Quartsextakkorden ist ganz unstatthaft. Eine Folge mehrerer Terzsextakkorde ist dagegen sehr wohlklingend und erlaubt.

48.



Aus Obigem ist ersichtlich, dass der Gebrauch des Quartsextakkordes ziemlich beschränkt ist; man thut daher wohl, mit der Anwendung desselben etwas sparsam umzugehen. Am Besten klingt er ausserhalb der Cadenz wohl dann noch, wenn durch seine Anwendung mehrere Sekundenschritte im Basse hervorgebracht werden, so dass er gewissermassen als ein durchgehender Akkord erscheint, z. B.:

49.



Auch neue Formen von Cadenzen brachten uns die Umkehrungen der Akkorde; z. B.

50.


Der Schüler transponire dieselben nach allen Tonarten.

Aufg. Harmonisire mit gelegentlicher Anwendung der Umkehrungen folgende Melodieen.

1.


2.


§ 29.

Um eine Akkordfolge reichhaltiger und interessanter zu machen, thut man wohl, bei einer mehrmaligen Wiederholung eines und desselben Melodietones entweder von der Mehrdeutigkeit der Töne Anwendung zu machen, oder zu dem sich wiederholenden Tone ein und denselben Akkord beizubehalten, und ihn durch seine Umkehrungen hindurch zu führen, wie folgt:

51.


Auch ist nicht immer räthlich, zu einer, namentlich zu einer längern Melodienote, auch nur einen Akkord zu setzen, oder von mehreren rasch vorübergehenden Melodienoten einer jeden einen eigenen Akkord zuzutheilen, worüber eigentlich nur die normale rythmische Bewegung einer Melodie endgültig entscheidet. — Um die rythmische Bewegung

in dem ersten Takte der folgenden Phrase nicht aufzuhalten oder zu lähmen,



oder damit die rythmische Bewegung in dem zweiten Takte des folgenden Satzgliedes nicht gar zu unruhig und zu bunt werde,



müsste man dieselben etwa *so* harmonisiren:

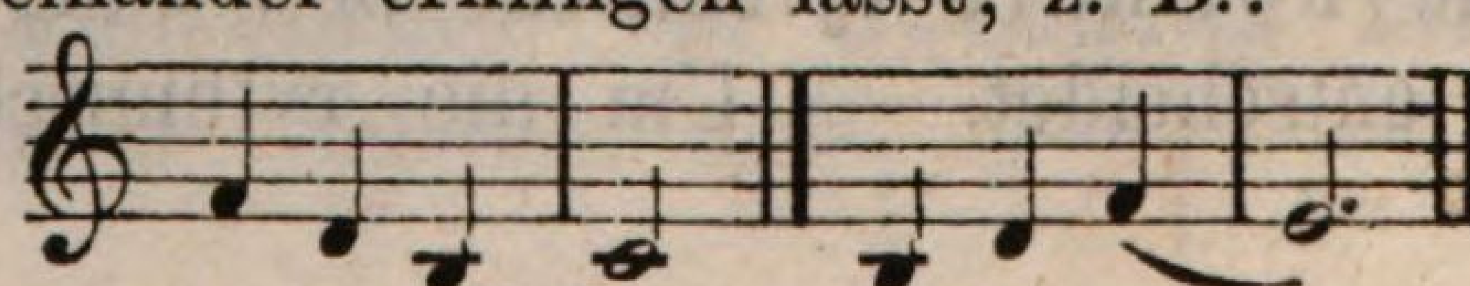
52.



Als *Norm* kann *hier* schon angenommen werden, dass bei *ganz raschem* Tempo mehrere Melodienoten nur *einen* Akkord oder wenigstens nur *eine Bassnote*, bei ganz *langsamem* oder *gemässigtem* Tempo aber fast jede Melodienote einen eigenen Akkord zur Unterlage erhält.

§ 30.

Bis jetzt haben wir von dem leitereignen verminderten Dreiklange der siebenten Stufe der Tonleiter keinen Gebrauch gemacht. Es geschah dies aus dem Grunde, weil seine Anwendung mit Schwierigkeiten verbunden ist, zu deren Ueberwindung wir bis dahin noch nicht die hinreichenden Kräfte besassen. — Dieser Akkord ist der unselbständigste der leitereignen Dreiklänge. Sein Grundton ist der Leitton der Tonleiter und in dieser Eigenschaft verlangt er nach der nebenan liegenden Tonika. Ein nicht geringeres Verlangen zeigt auch die Quinte dieses Akkordes nach dem neben ihr liegenden tiefern Tone. Am deutlichsten lässt sich das Streben dieser beiden Töne wahrnehmen, wenn man die Töne dieses Akkordes nicht zusammen, sondern nacheinander erklingen lässt, z. B.:



Die Terz dieses Akkordes hat kein besonderes Streben; sie kann darum aufwärts oder abwärts, nach c oder e geführt werden. Der Dreiklang der siebenten Stufe der Tonleiter findet also seine Beruhigung, seinen Ausgangspunkt in dem tonischen Dreiklange. Man nennt dies seine Auflösung. Seine Umkehrungen folgen bei der Auflösung denselben Gesetzen wie die Grundform.

Grundform. 1. Umkehrung. 2. Umkehrung.

54. 

Der bestimmten Fortschreitung halber, die sein Grundton und seine Quinte hat, ist es nicht rathsam, diese Töne zu verdoppeln, indem durch die natürlichen Fortschreitungen derselben Oktavenparallelen entstehen würden. Zu einer Verdoppelung eignet sich daher am besten die Terz.

55. 

Bei einer jeden der vorstehenden Auflösungen dieses Akkordes vermisst man im tonischen Dreiklange die Quinte. Es liegt dies in der Natur der Sache. Die Auflösungen klingen daher matt und leer. Um diesen Uebelstand zu beseitigen, erlaubt man sich bisweilen auch die Verdoppelung eines der strebenden Töne, namentlich der Quinte; und in diesem Falle führt man in der Auflösung die eine Quinte abwärts und die andere aufwärts; stets aber muss der *unregelmässig* fortschreitende Ton in einer der beiden Mittelstimmen liegen. z. B.:

56. 

Die Anwendung dieses Akkordes ist nur eine sehr beschränkte und geringe; denn er kann nur dann angewandt werden, wenn die Melodieschritte seinen Fortschreitungen entsprechen. Er kann also in C dur nur bei den

Melodieschritten f-e, h-c, d-c und d-e, nicht aber bei den Melodieschritten f-g und h-a angewandt werden.

Aufg. Harmonisire folgende Melodie und mache gelegentlich vom verminderten Dreiklange Gebrauch.



§ 31.

An dem Klangcharakter des verminderten Dreiklanges bemerkt man eine gewisse Leere, etwas Gedrücktes, Aengstliches und Unbestimmtes. Dies kömmt daher, dass diesem Akkorde die eigentliche Grundlage fehlt. Fügen wir ihm noch eine grosse Unterterz zu, so sind diese Mängel sofort verschwunden. Es entsteht dadurch aber ein neuer Akkord, ein Septimenakkord. Diesen Namen erhält er desswegen, weil sein höchster Ton gegen seinen tiefsten eine Septime bildet.

So wie wir früher durch Aufeinanderstellung zweier Terzen die leitereignen Dreiklänge bildeten, so bilden wir jetzt aus den leitereignen Tönen der Tonleiter durch Aufeinanderstellung dreier Terzen die leitereignen Septimenakkorde:

57.



Prüfen wir die Klangfähigkeit und den Klangcharakter dieser Akkorde, so werden wir finden, dass der Septimenakkord der fünften Stufe den Vorzug vor allen übrigen Septimen-Akkorden verdient. Er heisst darum auch der Hauptseptimenakkod oder schlechthin der Dominantakkord; die übrigen Septimenakkorde werden Nebenseptimenakkorde genannt. Einstweilen beschäftigen wir uns bloss mit dem Hauptseptimenakkorde; die Behandlung und Anwendung der Nebenseptimenakkorde soll später gelehrt werden.

Der Hauptseptimenakkord ist nächst dem Durdreiklange der schönste, edelste und vollkommenste Zusammenklang, den es gibt. Sein Gebrauch ist aber auch ein sehr ausgedehnter und allgemeiner. Da in dem Hauptseptimenakkorde der verminderte Dreiklang enthalten ist, so wohnt demselben auch dessen Eigenschaft, sich aufzulösen, inne. Seine Terz, Quinte und Septime (die Bestandtheile des verminderten Dreiklanges der 7. Stufe), folgen ganz den-

selben Gesetzen, wie im verminderten Dreiklange, d. h. seine Terz will einen halben Ton aufwärts, seine Septime einen Ton abwärts fortschreiten und seine Quinte hat eine freie Fortschreitung, d. h. sie kann steigen oder fallen. Aber auch sein Grundton hat das Bestreben, nach einem andern Tone fortzuschreiten, obgleich diese Fortschreitung keine so bestimmte ist, als die seiner Terz und Septime. Die natürlichste und gewöhnlichste Fortschreitung des Grundtones geht nach der Tonika. Diese Fortschreitung findet aber in der Regel nur dann Anwendung, wenn der Akkord in seiner Grundform steht; steht er in einer seiner Umkehrungen, so dass der Grundton nicht im Basse, sondern in einer der übrigen Stimmen liegt, so bleibt er meistens auf demselben Tone liegen, was zwar unter Umständen auch bei der Auflösung seiner Grundform geschehen kann.

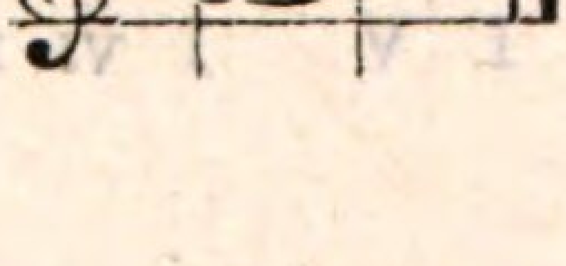
Weil der Hauptseptimenakkord vier verschiedene Töne hat, darum hat er auch vier verschiedene Lagen: eine Septimen-, Terzen-, Quinten- und Oktavenlage und drei Umkehrungen. Die Auflösungen des Hauptseptimenakkordes in seinen verschiedenen Lagen und Umkehrungen sind folgende:

58.

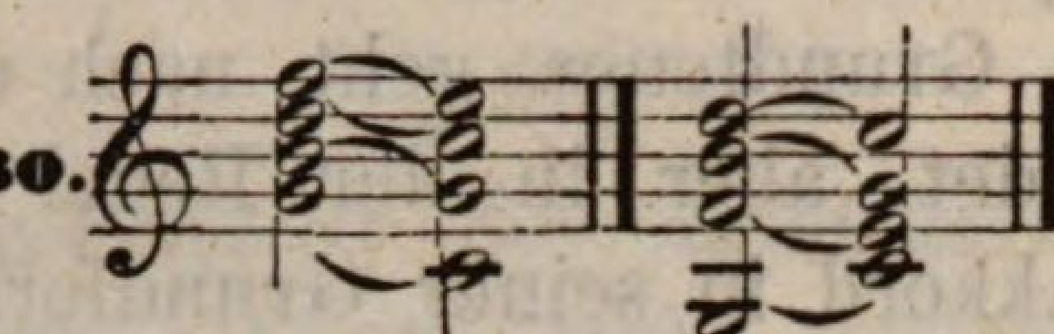


Der Grundton des Hauptseptimenakkordes wird auch bisweilen um einen Ton aufwärts geführt. Man nennt dies die Trugfortschreitung, die Trugauflösung des Hauptseptimenakkordes. In diesem Falle muss jedoch die Quinte zur Vermeidung von Quintenparallelen ausschliesslich abwärts geführt werden. Auch wird diese Auflösung in der Regel nur bei der Grundform angewandt.

59.



Der Hauptseptimenakkord, und namentlich seine Grundform, wird häufig an Stelle des Dominantendreiklanges zur Bildung von Ganzschlüssen verwandt. In diesem Falle erlaubt man der Terz zur Erlangung eines vollstimmigern Schlussakkordes, aber auch nur dann, wenn sie in einer der beiden Mittelstimmen liegt, eine Fortschreitung nach der Dominante; z. B.:

60. 

In Betreff der Verdoppelungen einzelner Töne des Hauptseptimenakkordes, was seiner natürlichen Vierstimmigkeit halber schon seltener nöthig wird, gilt im Allgemeinen dasselbe, was von dem verminderten Dreiklange gesagt wurde. Die Terz und die Septime werden daher nie oder nur im Nothfalle, desto häufiger aber der Grundton und nächst diesem die Quinte verdoppelt. Bei etwaigen Auslassungen einzelner Akkordtöne kann am ehesten die Quinte, seltener die Terz, nie aber die Septime oder der Grundton wegbleiben.

Seine Anwendung ist ebenfalls an gewisse Fortschreitungen der Melodie gebunden. Er kann in C dur nur bei den Melodieschritten h-c, d-c, d-e, f-e, g-c und g-g, nicht aber bei den Melodieschritten h-a, f-g und g-f angewandt werden.

In der Generalbassschrift wird seine erste Umkehrung (der Quintsextakkord) mit $^{6}_{5}$, seine zweite Umkehrung, (der Terzquartakkord) mit $^{4}_{3}$, seine dritte Umkehrung, (der Sekundakkord) mit 2, und seine Grundform mit 7 bezeichnet.

1. Aufg. Schreibe die Auflösungen folgender Hauptseptimenakkorde in ihrer Grundform und in ihren Umkehrungen auf!



2. Aufg. Füge in folgenden Beispielen die beiden fehlenden Mittelstimmen hinzu!

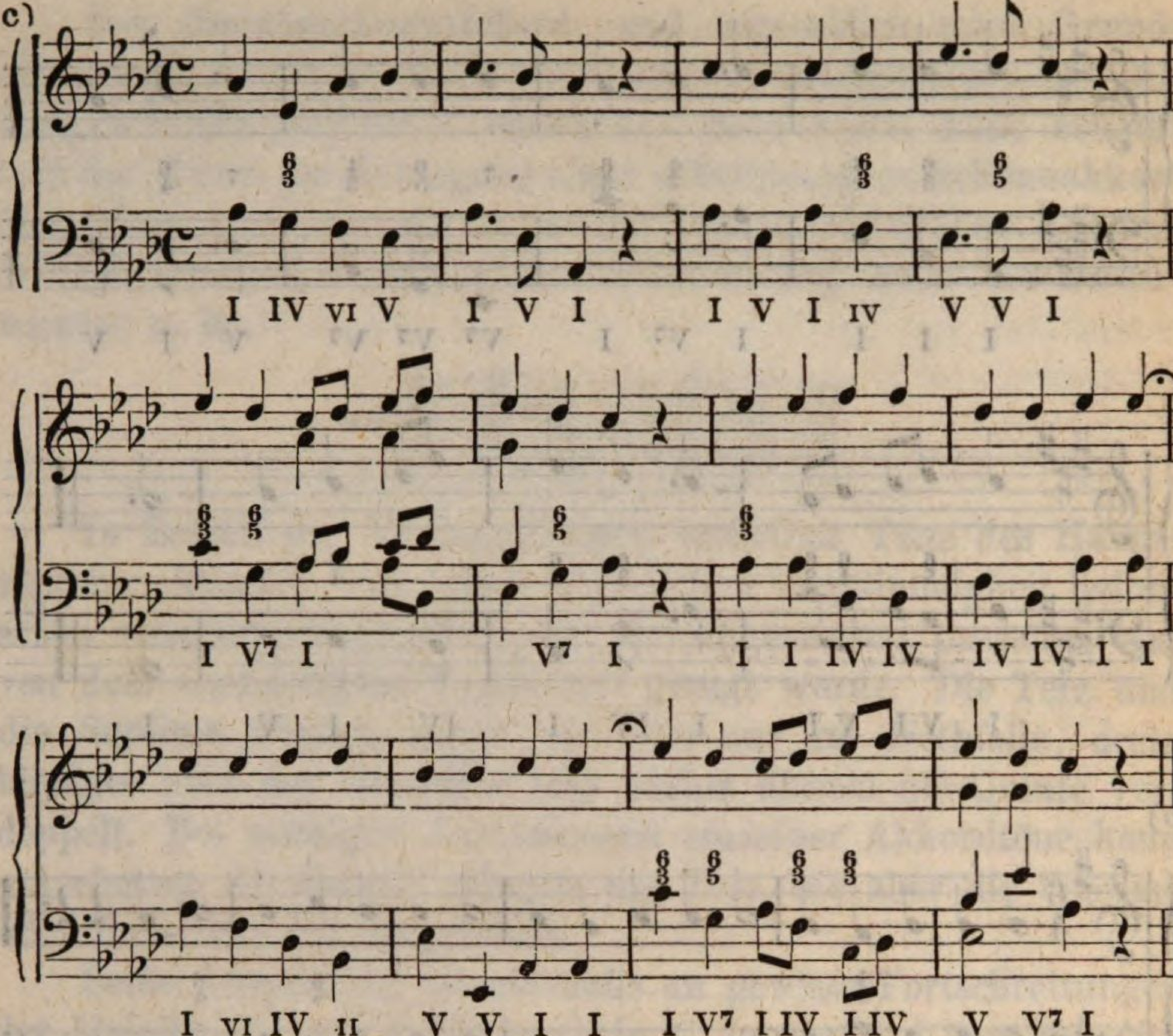
a) 


I I I I V7 I V7 V7 V7 V I V
I V,I V,I I IV I IV I V I

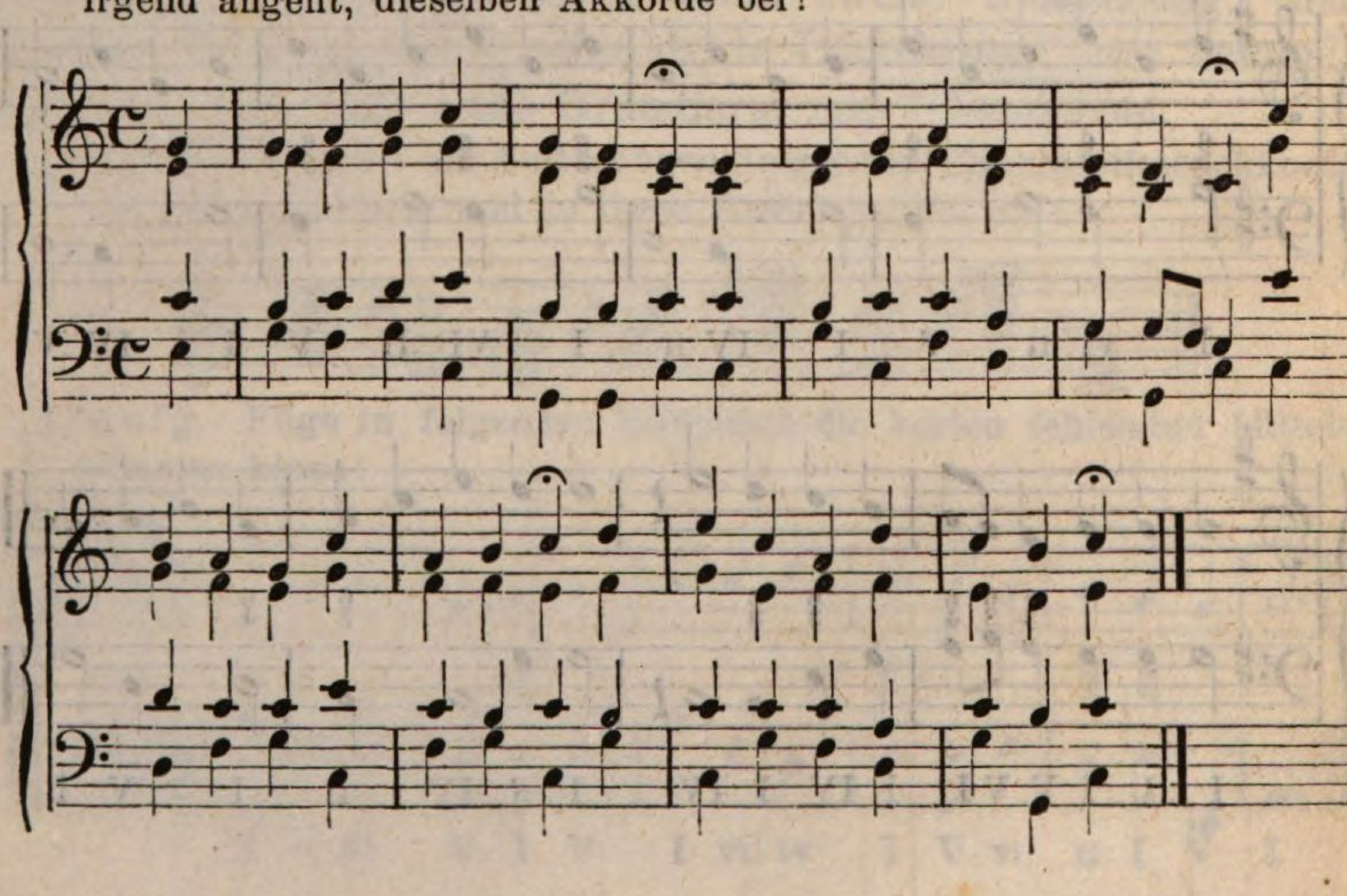
b)


I I I V7 I V V V VI V I I I V7 I I V
I VI II V I IV II I VI II V I IV V
I I I V VI I IV I IV I I IV II I V I

c)



3. Aufg. Beseitige in folgendem Beispiele die in demselben vorkommenden Quinten- und Oktavenparallelen, die falschen Fortschreitungen einzelner Bestandtheile des Hauptseptimenakkordes, die falsch angebrachten Quartsextenakkorde, und behalte, wo es nur irgend angeht, dieselben Akkorde bei!



4. **Aufg.** Harmonisire mit gelegentlicher Anwendung der Grundform und der Umkehrungen des Hauptseptimenakkordes folgende Melodieen:



§ 32.

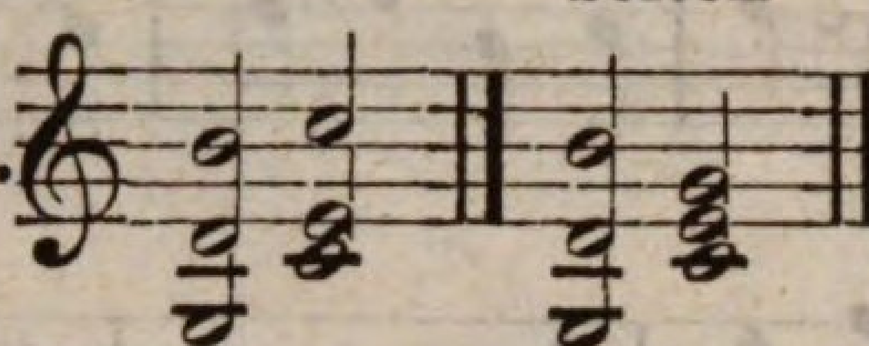
Die innige Verbindung des Hauptseptimenakkordes mit dem tonischen Dreiklange ist so stark, dass, unbeschadet seines Wohlklanges, der Grundton jenes Dreiklanges (die Tonika) mit ihm zugleich erklingen darf, z. B.:

61. 

Es entsteht aus diesem Zusammenklange kein neuer Akkord, wie dies viele der ältern Theoretiker — die überhaupt jede Zusammenstellung von Tönen, sie mochte noch so zufällig und barock sein, gerne als besondere Akkorde auffassten, was gewiss die Lehre nicht vereinfachte — behaupteten, und den sie Undezimenakkord nannten. Diesen Zusammenklang suchten sie als Akkord dadurch zu rechtfertigen, dass der Terzenbau desselben nicht zu verkennen, der die unterste Terz bildende Ton e aber ausgelassen sei und ausgelassen werden müsse. Wie kann aber ein Zusammenklang, zu dessen Rechtfertigung erst ein wesentlicher Ton ausgelassen werden muss, ein eigener Akkord genannt werden?

§ 33.

Der Zug oder das Verlangen des Hauptseptimenakkordes nach dem tonischen Dreiklange ist, wenn auch nicht in demselben Grade, auch dem Dominantendreiklange, dem eigentlichen Fundamente des Hauptseptimenakkordes, eigen. Der Zug der Terz dieses Akkordes nach der Tonika ist so stark, dass dieselbe, besonders wenn sie in der Oberstimme liegt, immer nach dieser und nur in seltenern Fällen nach einem andern Tone geführt werden darf.

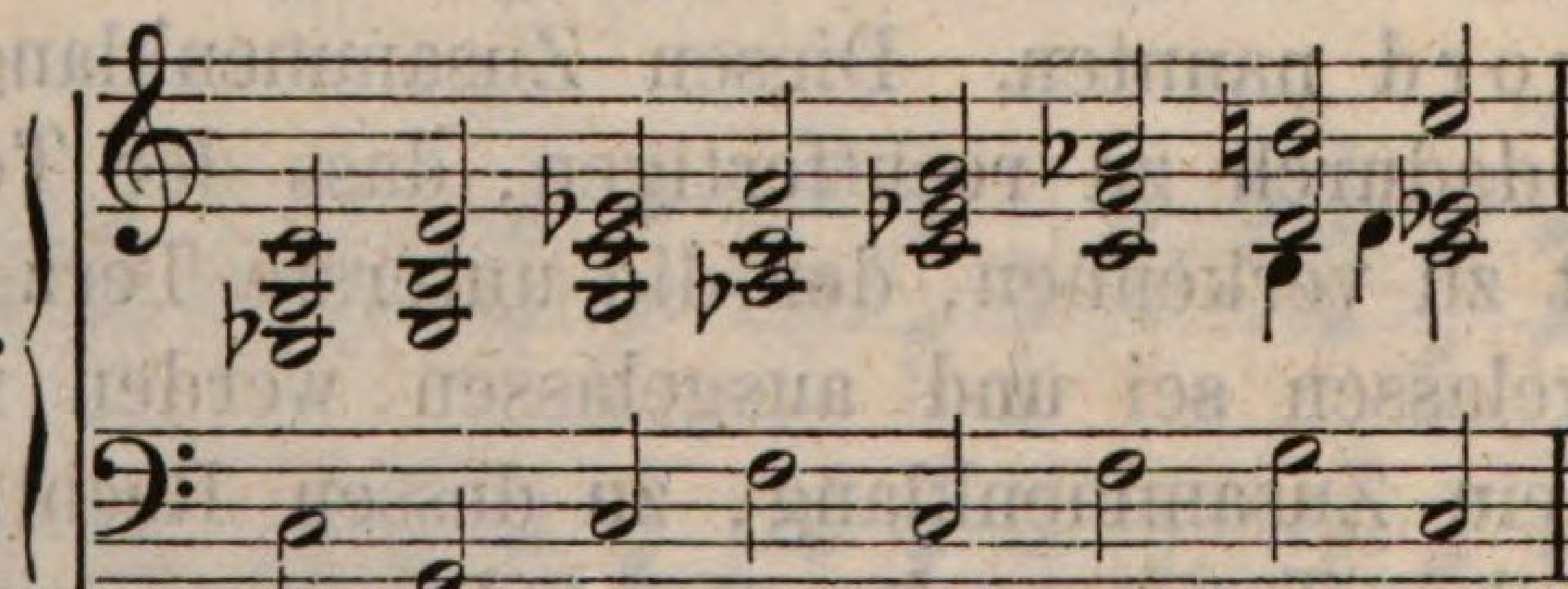
62.


§ 34.

Unsere bisherigen harmonischen Versuche nahmen wir blos an Melodieen des Durgeschlechtes vor; versuchen wir unsere harmonische Fertigkeit daher auch einmal an Melodieen des Mollgeschlechtes.

Schon in § 9 wurde das Nöthige über die Molltonleiter gesagt; ihre Harmonisirung wird uns nunmehr keine besondern Schwierigkeiten machen. Vorläufig beschäftigen wir uns bloss mit der Harmonisirung der eigentlichen harmonischen Molltonleiter, indem der Harmonisirung der melodischen Molltonleiter erst die Lehre von der Ausweichung in andere Tonarten vorangehen muss.

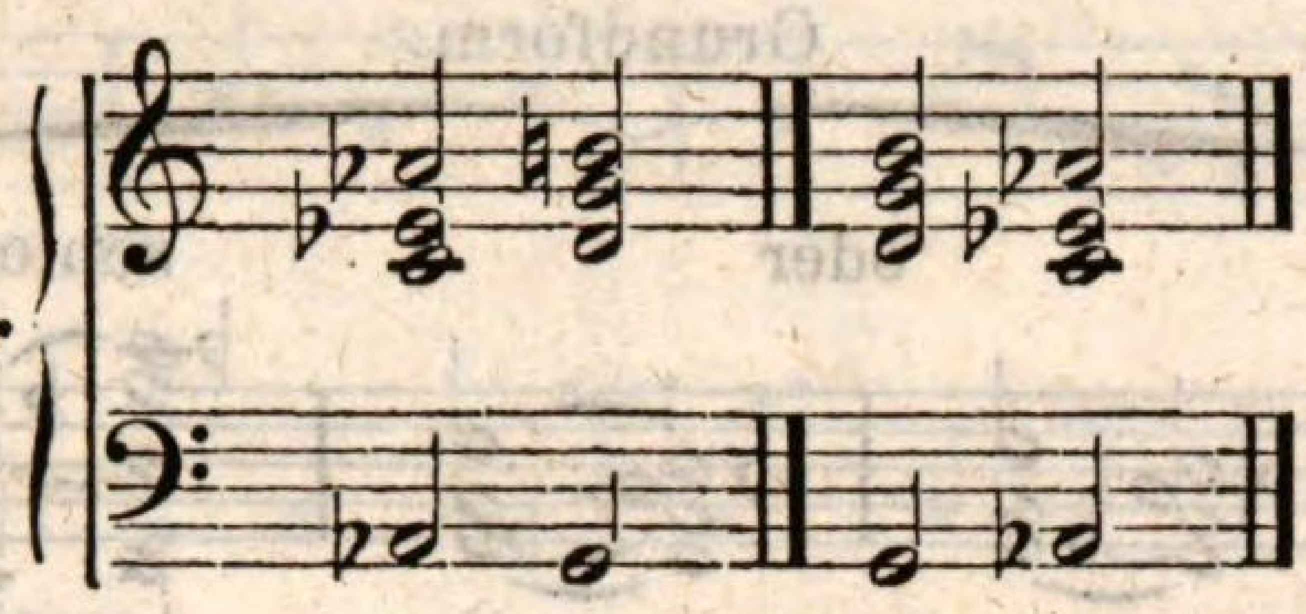
Wie wir es bei der Durtonleiter gethan, so versuchen wir für's Erste eine Harmonisation dieser Molltonleiter mit ausschliesslicher Anwendung der Hauptdreiklänge zu Stande zu bringen.

63.


Zur Vermeidung von Quinten und Oktavenparallelen und

zur Erzielung einer fliessenden Stimmführung hätten wir nach der frühern Weise die sechste und siebente Stufe der Tonleiter vielleicht auch so harmonisiren können:

64.



Diese beiden Akkorde stehen sich jedoch so schroff gegenüber, dass ihre Anwendung an dieser Stelle nicht rathsam erscheint. Wenn wir uns bei der aufwärtsgehenden Molltonleiter bei der Begleitung der sechsten und siebenten Stufe auch ziemlich leicht mit dem Hauptseptimenakkorde helfen könnten, so sind wir bei der abwärtsgehenden Molltonleiter mit der Harmonisirung der sechsten und siebenten Stufe noch immer in Verlegenheit; denn hier lässt sich der Dominantakkord nicht gut anbringen, weil h als Terz desselben in einer Aussenstimme nicht abwärtsgehen darf. Mit unsern gegenwärtigen Mitteln reichen wir also an dieser Stelle nicht mehr aus, und wir haben in diesem Falle einen neuen Akkord nöthig. Ein solcher ist der Septimenakkord der siebenten Stufe der Molltonleiter, (in C dur: h d f as). Man nennt ihn den verminderten Septimenakkord, weil er zu seiner Grundlage den verminderten Dreiklang hat. Er besteht aus lauter kleinen Terzen. Wie jener, so verlangt auch er nach einer Auflösung, und er folgt bei seiner Auflösung ganz denselben Gesetzen, wie jener; ausserdem geht seine Septime um einen halben Ton abwärts und seine Terz lässt man, besonders wenn Terz und Septime in den Aussenstimmen liegen, oder wenn der Akkord eine weite Lage hat, lieber aufwärts gehen, indem durch ein Abwärtsgehen derselben zwar keine reinen, jedenfalls aber sehr übel klingende gemischte Quintenparallelen entständen. Wie überhaupt jeder Septimenakkord, so hat auch dieser drei Umkehrungen und vier Lagen: eine Terzen-, Quinten-, Septimen- und Oktavenlage.

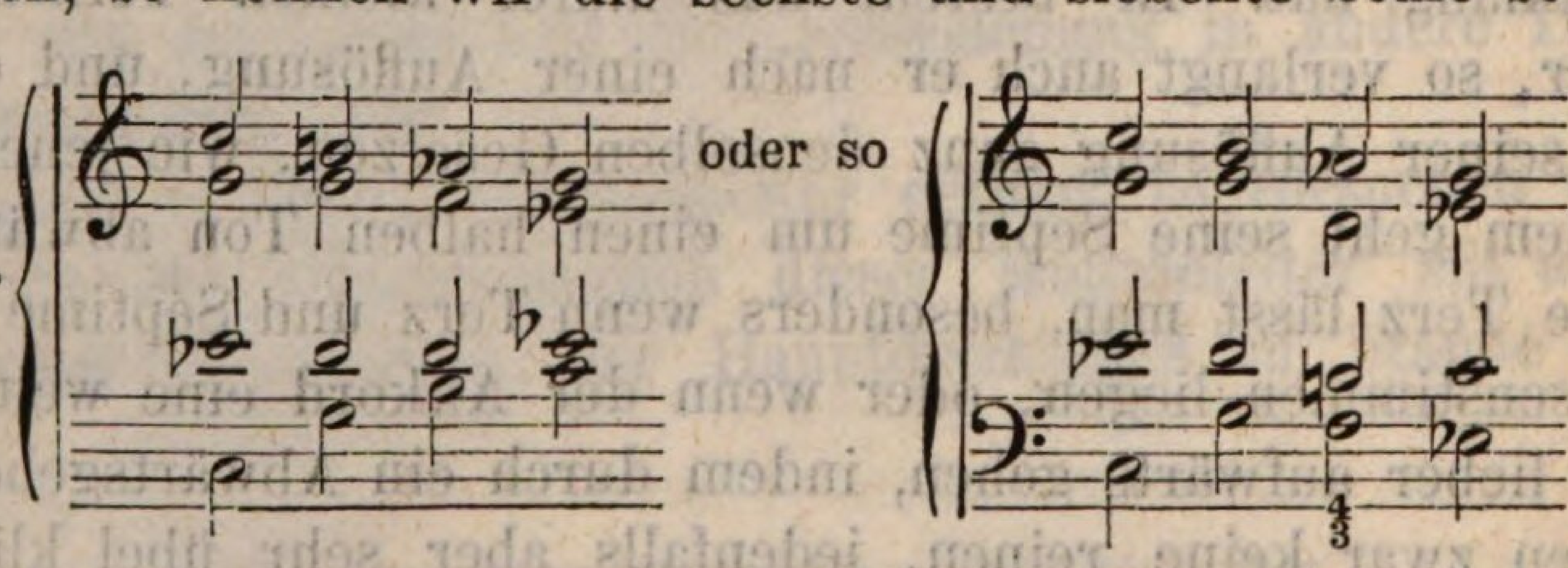
Die Auflösungen des verminderten Septimenakkordes sind folgende:

65.


Löst sich seine Septime im Voraus auf, was auch öfters vorkommt, so entsteht aus demselben der Hauptseptimenakkord.

66.

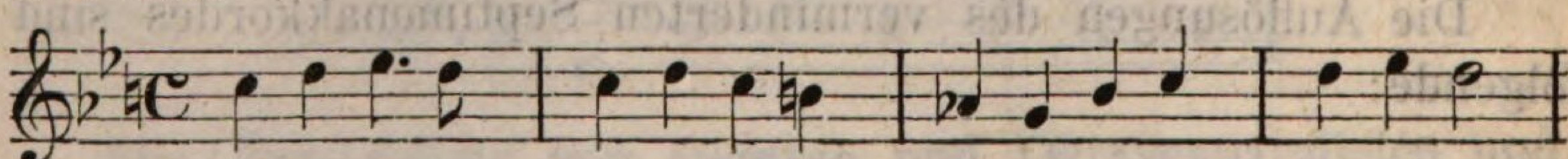

Machen wir bei der Harmonisirung der Molltonleiter von der Grundform oder einer der Umkehrungen dieses Akkordes Gebrauch, so können wir die sechste und siebente Stufe so:

67.


begleiten.

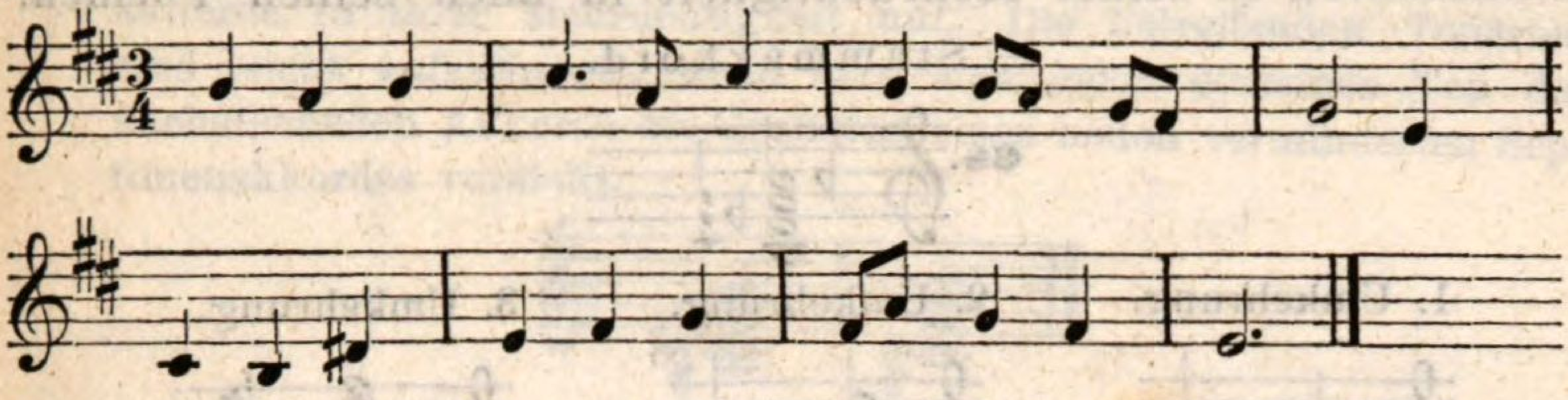
Aufg. Harmonisire folgende Melodieen a) in enger und b) in weiter Akkordlage.

1. C moll.





2. E moll.



3. D moll.



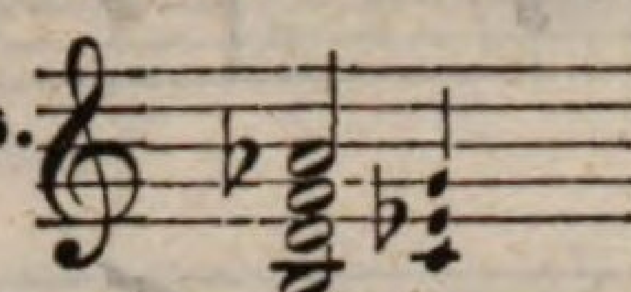
§ 35.

Der verminderte Septimenakkord ist, wie wir in der Folge sehen werden, der interessanteste Akkord des ganzen Tonsystems. Auch macht seine Notation, seine Rechtschreibung, dem Schüler anfangs grosse Schwierigkeiten. So lange man in ein und derselben Tonart bleibt und nicht vorübergehend oder dauernd in eine fremde Tonart ausweicht, ist seine Notation leicht, denn er ist nur einmal in jeder Tonart als leitereigner Akkord vorhanden; tritt aber zufällig ein leiterfremder verminderter Septimenakkord ein, so ist man um seine richtige Notation oft sehr verlegen, denn seiner kleinen Terzen halber erkennt man oft nicht auf den ersten Blick, ob man bei einem solchen fremden verminderten Septimenakkorde eine Grundform oder eine Umkehrung vor sich habe, weil er bei ein und denselben Klangstufen (Tonstufen) sich nach verschiedenen Akkorden auflösen kann. Da er sich nach dem tonischen Dreiklange seiner Tonart auflöst, so wird seine Notation stets durch seine Auflösung entschieden. Man nennt diese Eigenschaft des verminderten Septimenakkordes seine enharmonische Mehrdeutigkeit. So kann z. B. der verminderte Septimenakkord h d f as in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit sich nach den Dreiklängen c es g, es ges be, fis a cis und

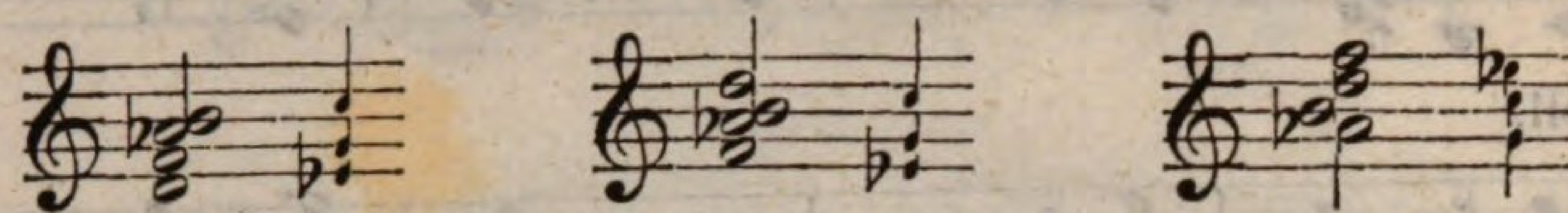
a c e; der verminderte Septimenakkord cis e g b sich nach den Dreiklängen d f a, f as c, as ces es und h d fis auflösen.

Folgendes Schema veranschaulicht einen verminderten Septimenakkord in seiner Mehrdeutigkeit in allen seinen Formen.

Stammakkord.

68. 

1. Umkehrung. 2. Umkehrung. 3. Umkehrung.



Dem Klange nach gleich mit:



Wie man sieht, erscheint jede Umkehrung des obigen Stammakkordes in der enharmonischen Mehrdeutigkeit entweder als eine neue Grundform oder eine neue Umkehrung eines andern verminderten Septimenakkordes.

Eine Auflösung des verminderten Septimenakkordes nach dem tonischen Durdreiklange ist ebenfalls zulässig; daher könnten die verminderten Septimenakkorde des obigen Schema's auch nach den betreffenden Durdreiklängen aufgelöst werden.

Die ganz innige Beziehung, in welcher der verminderte Septimenakkord der siebenten Stufe der Tonleiter zum tonischen Dreiklange steht, lässt — wie beim Hauptseptimenakkorde — ein gleichzeitiges Erklingen der Tonika mit ihm zu, ohne dass durch diesen Zusammenklang ein eigentlich neuer Akkord entstünde.

69. 

Wir werden bei der Lehre von den Ausweichungen nochmal auf diesen interessanten Akkord zurückkommen.

Aufg. Schreibe die Auflösungen folgender verminderter Septimenakkorde in ihrer Mehrdeutigkeit auf. Die betreffenden Tonarten sind leicht aufzufinden, wenn man sich jeden einzelnen Ton der nachstehenden Akkorde als Grundton eines neuen verminderten Septimenakkordes vorstellt.

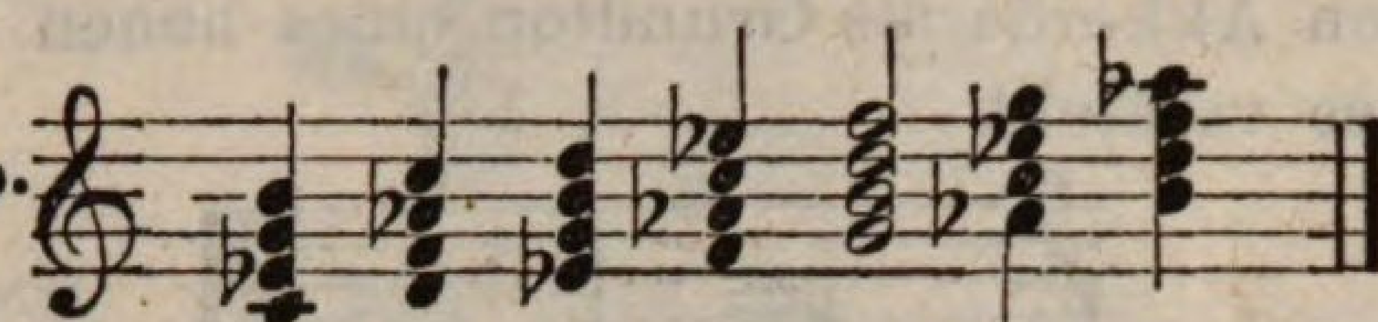


§ 36.

Die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe der Dur- und der Molltonart nannten wir Hauptdreiklänge, weil sie alle drei insgesammt nöthig sind, um eine Tonart fest und sicher zu bestimmen. Der Toninhalt des Dominantakkordes aber reicht allein schon hin, um eine Tonart zu bestimmen und festzustellen; darum verdient er auch mit Recht den Namen «Hauptseptimenakkord». Die übrigen leitereignen Septimenakkorde, deren Beziehung zu einer bestimmten Tonart zwar unverkennbar, aber durchaus nicht so entschieden ist wie bei jenem, werden, wie schon weiter oben bemerkt, «Nebenseptimenakkorde» genannt; denn, während ein und derselbe Hauptseptimenakkord nur in einer Tonart des Dur- und Mollgeschlechtes als leitereigner Akkord vorkommt und vorkommen kann, kömmt ein und derselbe Nebenseptimenakkord gleichzeitig auch noch in mehreren anderen Tonarten als leitereigner Akkord vor. So ist z. B. der Hauptseptimenakkord g h d f nur einzig und allein in C dur und in C moll leitereigen, wohingegen z. B. der Septimenakkord der zweiten Stufe in C dur (d f a c) auch gleichzeitig in A moll auf der vierten, in F dur auf der sechsten und in B dur auf der dritten Stufe als leitereigener Akkord vorhanden ist.

Die leitereigenen Nebenseptimenakkorde der Durtonart, die wir in § 31 kennen lernten, haben eine verschiedenartige innere Zusammensetzung. So haben die Septimenakkorde der ersten und vierten Stufe eine grosse Septime, und es liegt einem jeden derselben ein Durdreiklang zu Grunde; die Septimenakkorde der zweiten, dritten und sechsten Stufe haben eine kleine Septime, und es liegt einem jeden derselben ein Moll-

dreiklang zu Grunde; der Septimenakkord der siebenten Stufe hat eine kleine Septime, und es liegt ihm ein verminderter Dreiklang zu Grunde. Errichtet man auf jedem Tone der eigentlichen Molltonleiter einen leitereigenen Septimenakkord, so kommen folgende Akkorde zum Vorschein:

70. 

Eigentlich neue, uns noch nicht bekannte Arten von Septimenakkorden finden sich nur auf der ersten und dritten Stufe der Molltonleiter. Beide Akkorde haben eine grosse Septime, und dem Septimenakkorde der ersten Stufe liegt ein Molldreiklang und dem Septimenakkorde der dritten Stufe ein übermässiger Dreiklang zu Grunde. Beide Akkorde findet man äusserst selten angewandt, indem sie zu hart und schroff klingen.

Es gibt demnach folgende Arten von leitereigenen Septimenakkorden, und es erscheinen dieselben nach dem Grade ihres Wohlklanges und ihrer Brauchbarkeit in folgender Ordnung:

1. Der Septimenakkord mit kleiner Septime, dem ein Durdreiklang zu Grunde liegt. Er wird auch Hauptseptimenakkord genannt. Er findet sich auf der fünften Stufe der Dur- wie der Molltonart.
2. Der Septimenakkord mit kleiner Septime, dem ein Molldreiklang zu Grunde liegt. Er findet sich auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Durtonart und auf der vierten Stufe der Molltonart.
3. Der Septimenakkord mit kleiner Septime, dem ein verminderter Dreiklang zu Grunde liegt. Er findet sich auf der siebenten Stufe der Durtonleiter und auf der zweiten Stufe der Molltonleiter.
4. Der Septimenakkord mit verminderter Septime und zu Grunde liegendem verminderten Dreiklange. Er findet sich nur auf der siebenten Stufe der Molltonleiter.
5. Der Septimenakkord mit grosser Septime und zu Grunde liegendem Durdreiklange. Er findet sich auf der ersten und vierten Stufe der Durtonleiter und auf der sechsten Stufe der Molltonleiter.
6. Der Septimenakkord mit grosser Septime und zu Grunde

liegendem *Molldreiklange*. Er findet sich nur auf der ersten Stufe der Molltonleiter.

7. Der Septimenakkord mit *grosser* Septime und zu Grunde liegendem *übermässigen* Dreiklange. Er findet sich nur auf der dritten Stufe der Molltonleiter.

§ 37.

Die natürliche und gewöhnliche Fortschreitung eines jeden Septimenakkordes geht — mit Ausnahme des Septimenakkordes der siebenten Stufe der Dur- wie auch der Molltonleiter — zunächst nach dem um eine Quarte höher gelegenen Dreiklange. Die *Ursache* des Zuges eines jeden Septimenakkordes nach einem andern Akkorde ist vorzugsweise in seiner *Septime* zu suchen: denn in allen Septimenakkorden wird die Septime in Beziehung zu dem Grundtone des Akkordes als *Dissonanz* zu einem Fortschritte drängen. Dieser *natürliche* Fortschritt ist aber kein anderer, als dass die Septime, je nach Umständen, um einen ganzen oder halben Ton *abwärts* gehe. Dadurch, dass *der* Ton, nach welchem die Septime fortschreitet, als *Terz* des neuen Akkordes erscheint, wird der Grundton zu einem Quartenschritte aufwärts oder zu einem Quintenschritte abwärts gedrängt. Die *natürliche* Fortschreitung der Haupttöne eines *jeden* Septimenakkordes (des Grundtones und der Septime) ist demnach folgende:

71.  u. s. f.

Kömmt der Grundton eines Septimenakkordes aber in eine Mittelstimme zu liegen, welches bei den Umkehrungen meistens der Fall ist, so hat der Grundton das Verlangen, auf demselben Tone liegen zu bleiben. Kömmt der Grundton in die Oberstimme zu liegen, so kann er bei der Auflösung entweder auf demselben Tone liegen bleiben, oder auch in gewissen Fällen nach der Tonika fortschreiten. Die gewöhnliche Fortschreitung der *Terz* geht in sämmtlichen Septimenakkorden nach *aufwärts*, wohingegen die *Quinte* bald aufwärts, bald abwärts, wie es die jeweilige Akkordlage mit sich bringt, gehen kann.

Obgleich auch der Septimenakkord der siebenten Stufe der Dur- wie der Molltonart nach dieser allgemeinen Regel fort-

schreiten *kann*, so wird bei diesen beiden Akkorden jedoch sehr selten von der gewöhnlichen Fortschreitungsweise der Septimenakkorde Anwendung gemacht *). Beide Akkorde lösen sich am natürlichsten in den nebenan liegenden tonischen Dreiklang auf. Ihr Grundton ist der Leitton der Tonleiter und steigt daher um einen halben Ton. Von dem auf der siebenten Stufe der *Moll*tonleiter stehenden verminderten Septimenakkorde wissen wir bereits, dass seine Quinte um einen Ton abwärts, seine Terz aber um einen Ton aufwärts *oder* abwärts gehen darf. Letzeres darf jedoch nicht geschehen, wenn Terz und Septime in den Aussenstimmen liegen, indem die in der Auflösung entstehenden gemischten Quintenparallelen das Ohr immerhin unangenehm berührten. Eine *fallende* Fortschreitung der Terz darf bei dem Septimenakkorde der siebenten Stufe der *Dur*tonleiter der sich einstellenden Quintenparallelen halber weder in einer Mittelstimme, noch in einer Aussenstimme stattfinden. Ausserdem ist von letzgenanntem Akkorde noch zu bemerken, dass er eigentlich nur in seiner Septimenlage gut klingt, und fast ausschliesslich auch nur in dieser Lage angewandt wird. Daher kömmt es denn auch, dass seine *dritte* Umkehrung gänzlich unbrauchbar ist, weil seine Septime bei der dritten Umkehrung nicht mehr in der Oberstimme erscheinen *kann*.

72.



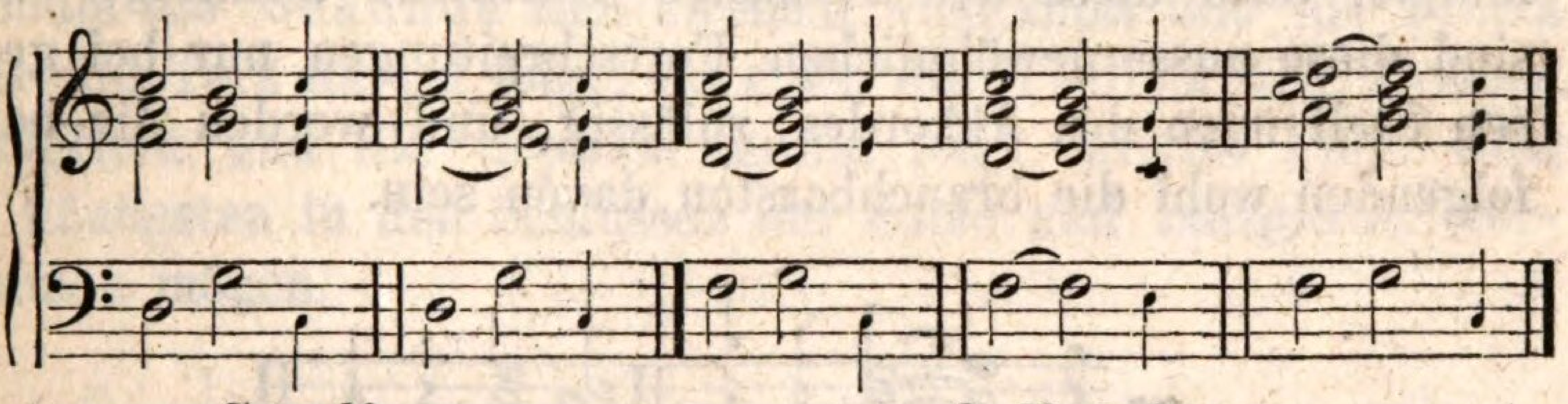


*) Eine Fortschreitung dieser Akkorde nach den Dreiklängen der Oberquarte ihres Grundtones ist nur bei ebenmässiger Fortführung der Harmonieen, bei den *Sequenzen* gebräuchlich.

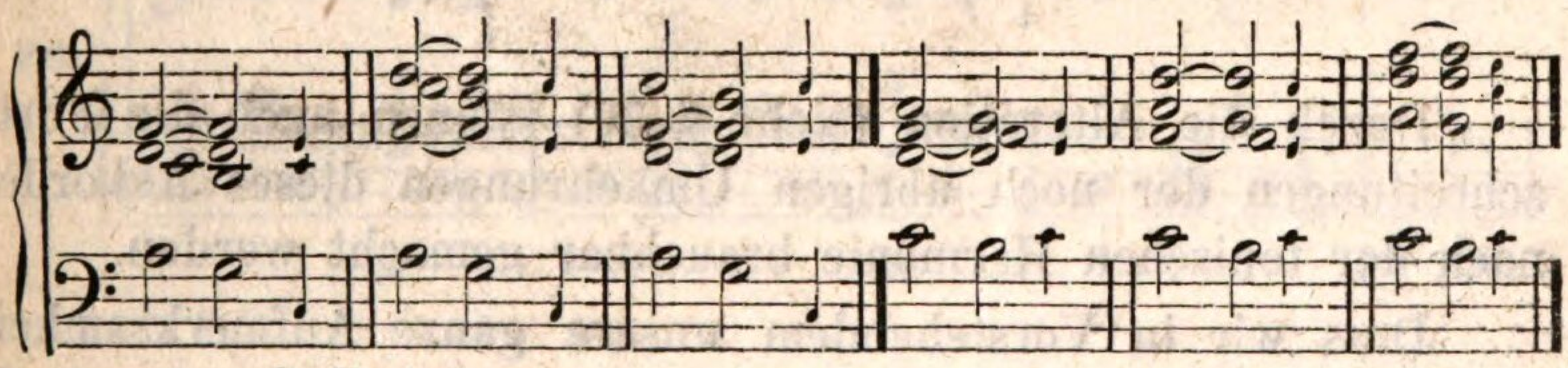
Auch der Septimenakkord der zweiten Stufe weicht sehr häufig von der gewöhnlichen Fortschreitungsweise der Septimenakkorde ab. Da er der am häufigsten angewandte Nebenseptimenakkord ist, so verdient er unsere besondere Aufmerksamkeit.

Der allgemeinen Regel folgend, ginge die Fortschreitung dieses Akkordes nach dem Dominantendreiklange. Diese Fortschreitung ist aber eigentlich nur seiner Grundform und seiner ersten Umkehrung eigen. In den beiden andern Umkehrungen spricht seine Terz das Verlangen nach Liegenbleiben zu stark und deutlich aus, als dass im Interesse der guten Stimmführung diesem Verlangen nicht entsprochen werden sollte. Durch das Liegenbleiben der Terz, welches auch bei der Grundform und der ersten Umkehrung zulässig ist, entsteht dann aus ihm bei der Auflösung der Hauptseptimenakkord. Wie bei allen Septimenakkorden (mit Ausschluss des Septimenakkordes der siebenten Stufe), so bleibt auch bei diesem Akkorde in den Auflösungen seiner Umkehrungen der Grundton auf demselben Tone liegen.

73

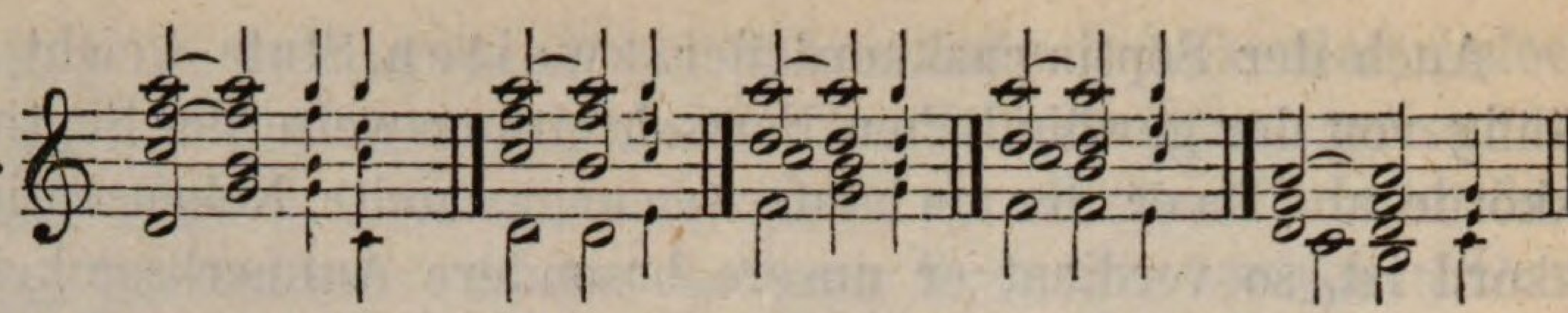


Grundform. 1. Umkehrung



2. Umkehrung. 3. Umkehrung.

Auch die Quinte dieses Akkordes kann unter Umständen auf demselben Tone liegen bleiben. Es kann dies aber nur dann geschehen, wenn die Quinte in der Oberstimme liegt und ausserdem noch ein anderer Akkordton mit liegen bleibt. Es entsteht dann aus ihm bei seiner Auflösung « der Septimenakkord der siebenten Stufe oder auch der Nonenakkord » (wenn man die None nicht als Vorhalt deuten will).

74. 

Bei genauerer Betrachtung der bis jetzt vorgeführten Auflösungen des Septimenakkordes der zweiten Stufe wird man finden, dass unser musikalisches Gefühl mit der blossen Fortschreitung nach der Dominantenharmonie oder dem Septimenakkorde der siebenten Stufe immerhin noch nicht vollständig befriedigt wird. Es drängt uns weiter: nach dem tonischen Dreiklange. Der eigentliche, im Hintergrunde liegende Zug des Septimenakkordes der zweiten Stufe geht daher, wenn auch auf Umwegen, nach dem tonischen Dreiklange. Dass dem wirklich so sei, geht daraus hervor, dass man ihn direkt in die tonische Harmonie hineinführen kann. Da er aber die Dominantenharmonie, als seine allernächste Verwandte, nicht vollständig entbehren kann, so ist daran die Bedingung geknüpft, dass diese der tonischen Harmonie nachfolge. Auch sind diese aussergewöhnlichen Fortschreitungen nur bei gewissen Stellungen des Akkordes zulässig, und werden die beiden folgenden wohl die brauchbarsten davon sein.

75. 

Durch die Alteration (siehe § 50) können auch die Fortschreitungen der noch übrigen Umkehrungen dieses Akkordes nach der tonischen Harmonie brauchbar gemacht werden.

Dass wir in Vorstehendem unsere ganze Aufmerksamkeit bloss dem Septimenakkorde der zweiten Stufe zugewandt haben, wird vielleicht bei dem aufmerksamern Schüler die Frage erregen: „Warum denn gerade dieser Septimenakkord vor den beiden andern, eine gleiche Construction besitzenden leitereignen Septimenakkorden der Durtonart « die Septimenakkorde der dritten und sechsten Stufe » den Vorzug habe?“ Die Antwort ist leicht: „Dieser Septimenakkord schreitet direkt nach der Dominantenharmonie, und indirekt nach der tonischen

Harmonie, also nach den beiden wichtigsten Harmonieen der Tonart fort, und gehört somit in die nächste Umgebung derselben". Zudem ist der Dominantendreiklang ein Durdreiklang, und der in Dur und Moll sich gleiche, auf der fünften Stufe stehende Hauptseptimenakkord ist nächst dem Durdreiklange der schönste und edelste Zusammenklang, den es gibt. Diese Umstände können nur dazu beitragen, den harten und trüben Klang des in Rede stehenden Septimenakkordes zu mildern. Die beiden andern oben genannten Septimenakkorde schreiten aber nach Nebendreiklängen, die noch obendrein Molldreiklänge sind, fort, in deren Verbindung sie viel härter und unerträglicher klingen. Warum ferner die *erste* Umkehrung des Septimenakkordes der zweiten Stufe am besten klingt und am häufigsten angewandt wird, hat wohl in nichts Anderem seinen Grund, als dass dieselbe ihren Sitz auf der *Unterdominante* der Tonart hat. Aus diesen Gründen könnte man diesen Zusammenklang wohl füglich den *Nebendominantenakkord* nennen. Am besten lässt er sich in dem Harmoniegewebe wohl da anbringen, wo in der Melodie die *Sekunde* sich zweimal wiederholt und die Tonika oder die Terz darauf folgt; oder wo die *Tonika* sich zweimal wiederholt und die Septime darauf folgt, welche Fälle wohl am häufigsten in den Schlüssen der Sätze und Satzglieder vorkommen mögen.

76.



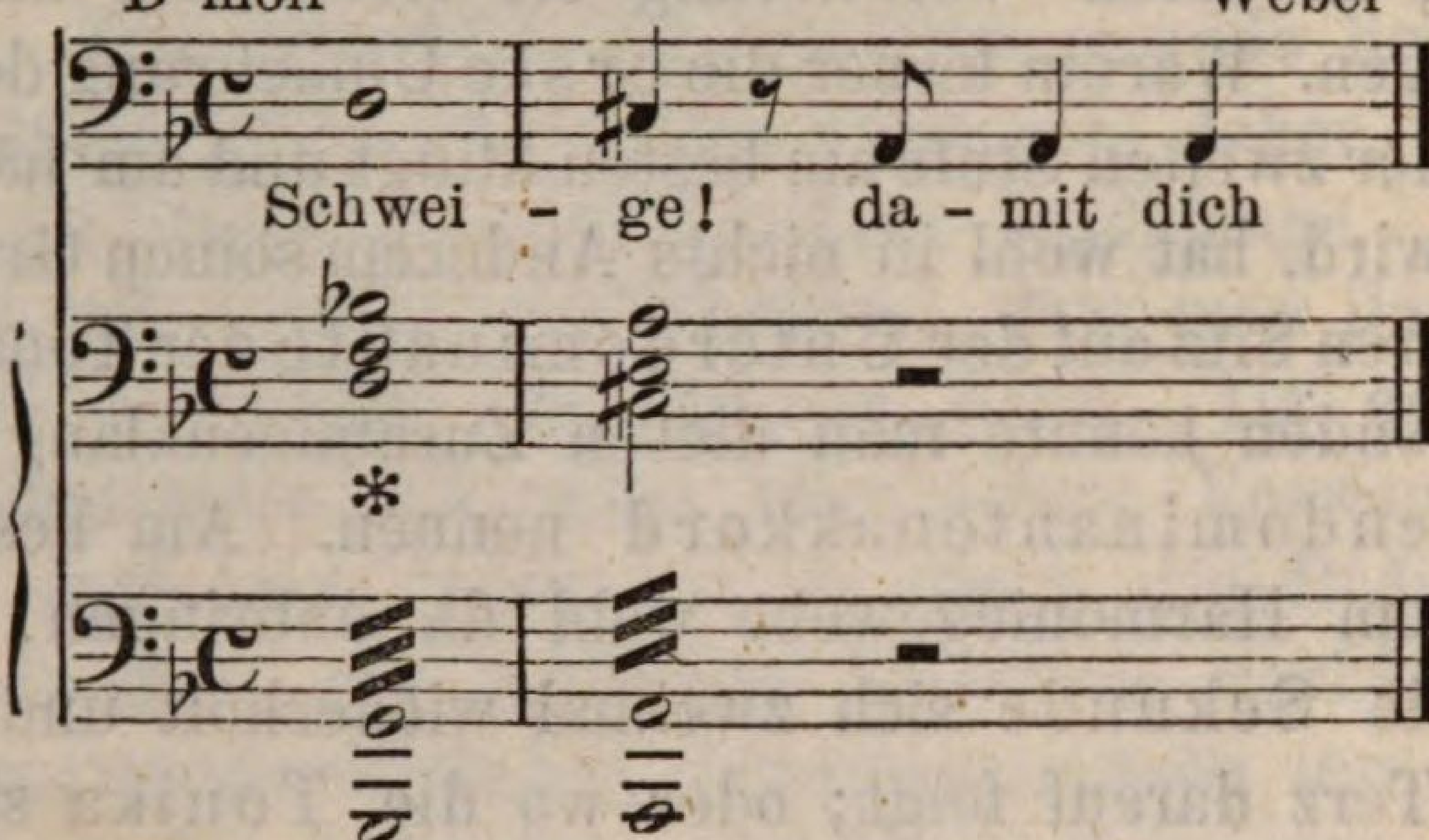
Alles, was bisher vom Septimenakkorde der zweiten Stufe

der Durtonart gesagt wurde, gilt auch von dem Septimenakkorde der zweiten Stufe der Molltonart.

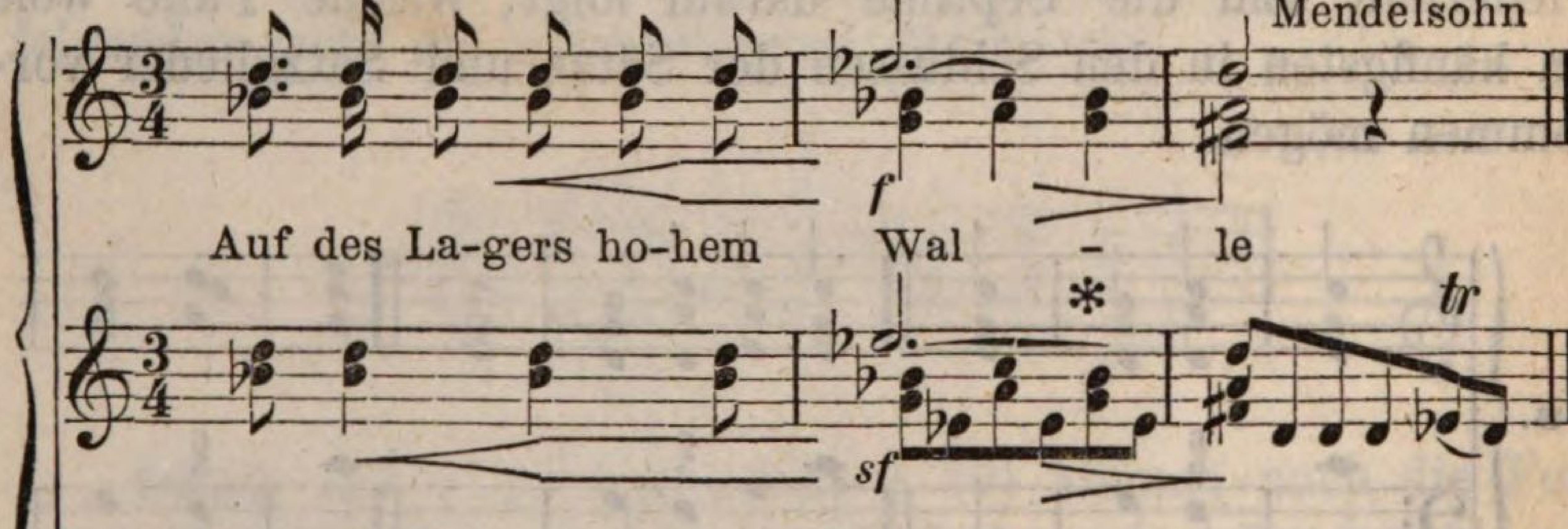
Von der gewöhnlichen Fortschreitungsweise der Septimenakkorde weicht ferner der Septimenakkord der vierten Stufe der Molltonart ab; indem er öfter nach dem und eine Sekunde höher gelegenen Dominantendreiklange als in der gewöhnlichen Weise fortschreitet. Von den vielen in den Werken der grösseren Meister vorkommenden Beispielen soll ein Beispiel aus C. M. v. Weber's « Freischütz » und ein anderes aus Mendelsohn's « Walpurgisnacht » dies bestätigen.

D moll Weber

77.



Mendelsohn



Aufg. Transponire die Cadenzen aus Nro. 76 in alle Dur- und Molltonarten.

§ 38.

Fast alle Nebenseptimenakkorde klingen mehr oder weniger hart und schroff. Auch sind mehrere derselben nur in ihrer Grundform und der einen oder der anderen Umkehrung, und manche dieser Umkehrungen nur in gewissen Stellungen brauch-

bar. Letzteres gilt namentlich von jenen Septimenakkorden, die eine grosse Septime haben. So würden z. B. die erste und zweite Umkehrung des Septimenakkordes c e g h (die dritte Umkehrung ist gänzlich unbrauchbar) in enger Lage äusserst hart, so zu sagen unerträglich klingen, indem die in denselben enthaltene kleine Sekunde eine sehr grelle Dissonanz ist. Solche grelle Dissonanzen verlieren schon dadurch einen grossen Theil ihrer Härte, wenn man die beiden mit einander dissonirenden Töne weiter von einander entfernt; und diese Härte verschwindet um so mehr, je weiter diese beiden Töne auseinander gelegt werden.

78.



Ferner hängt der Grad des Wohlklanges dieser Akkorde wieder sehr von dem Zusammenhange, in welchem sie mit den übrigen Akkorden erscheinen, ab.

Die Härte dieser Akkorde wird ferner dadurch gemildert, dass man bei Anwendung derselben ihre (dissonirende) Septime nicht gleichzeitig mit den übrigen Bestandtheilen des Akkordes, sondern früher als diese,eintreten lässt; oder mit andern Worten: die Septime muss in dem vorhergehenden Akkorde — als Theil desselben — schon vorhanden sein, was man «die Vorbereitung der Septime» nennt. Dieselbe bildet einen wichtigen Theil der Harmonielehre, und ist mit Fleiss und Sorgfalt zu studieren und auszuführen; denn unsere sämmtlichen Uebungen und Studien laufen doch schliesslich darauf hinaus, den grösstmöglichsten Wohlklang zu fördern, und dies haben wir bei den harten Septimenakkorden sehr von Nöthen.

Bei der Vorbereitung der Septime sind folgende Regeln zu beobachten:

Die Vorbereitung muss

1) in derselben Stimme,

2) auf dem leichten Taktheile (der Arsis) erfolgen; und

3) muss sie von eben so langer oder längerer, nie aber

von kürzerer Dauer, als die nachfolgende Septime sein.

Die Septime des Hauptseptimen- wie des verminderten Septimenakkordes bedarf keiner Vorbereitung; doch ist es im Interesse der fliessenden Stimmführung und des möglichst vollkommenen Zusammenhanges der Akkorde wünschenswerth, wenn bei dem Eintritte des Hauptseptimenakkordes der Grundton desselben schon in dem vorhergehenden Akkorde enthalten war. Auch bei den minder harten Nebenseptimenakkorden kann zuweilen von der Vorbereitung der Septime abgesehen werden. Es kann dies geschehen: 1) wenn man den herben Klang eines solchen Akkordes für einen besondern Zweck gerade wünscht, und 2) wenn diejenige Stimme, in welcher die Septime eines solchen Akkordes auftritt, in Sekunden fortschreitet. In letztgenanntem Falle ist dann aber erforderlich, dass wenigstens ein Ton, und wo möglich der Grundton des fraglichen Nebenseptimenakkordes in dem vorhergehenden Akkorde enthalten sei. Dass in diesem Falle der betreffende Septimenakkord seine Selbständigkeit mehr oder weniger verliert, und als « durchgehender Akkord » erscheint, versteht sich von selbst.

79.

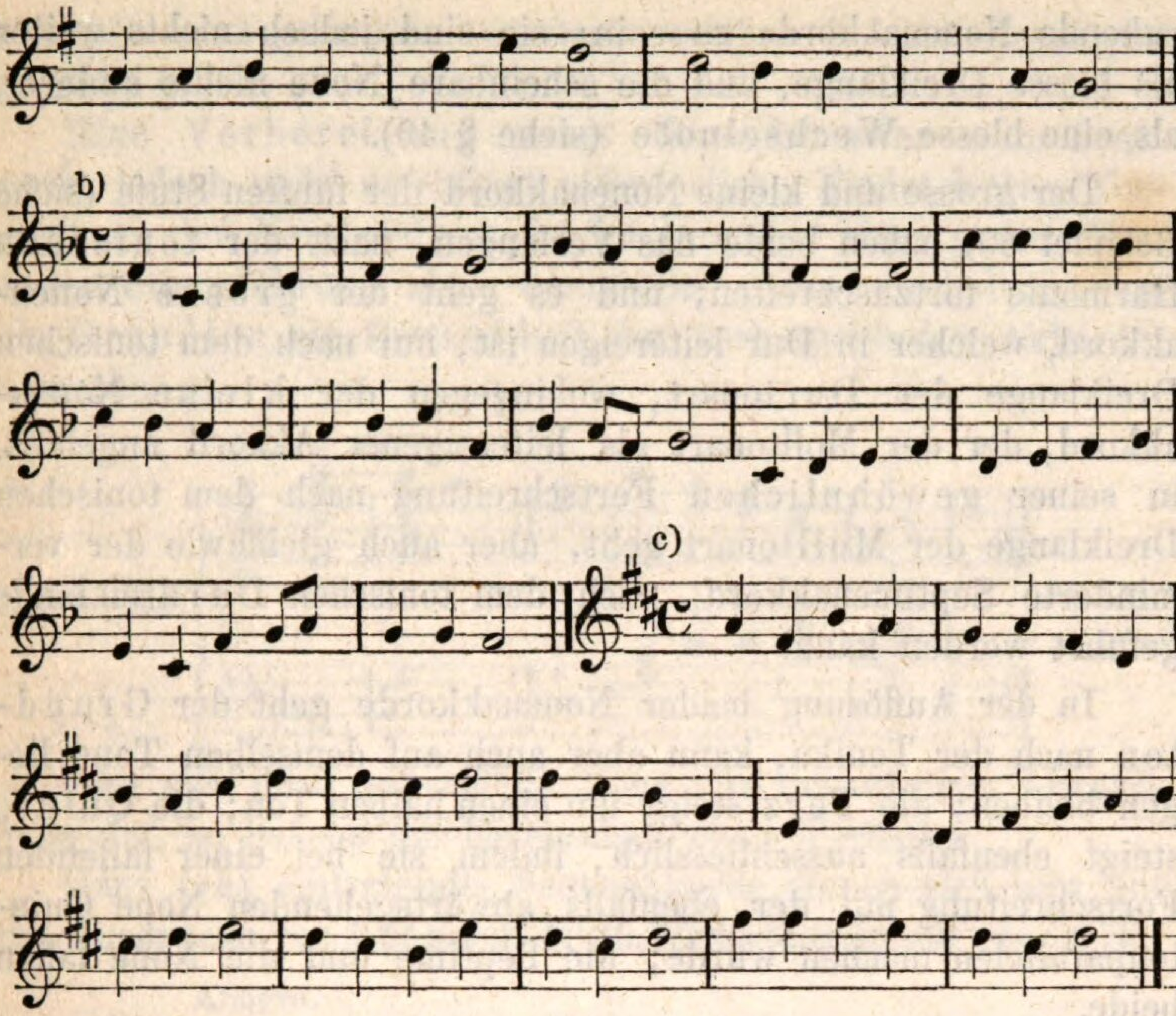




1. Aufg. Transponire vorstehende Beispiele nach allen Durtonarten.

2. Aufg. Harmonisire mit gelegentlicher Anwendung des einen oder des andern Nebenseptimenakkordes folgende Melodieen:





§ 39.

Fügt man dem Hauptseptimenakkorde noch eine grosse Oberterz hinzu, so entsteht der fünfstimmige grosse Nonenakkord; fügt man dem genannten Akkorde eine kleine Oberterz hinzu, so entsteht der kleine Nonenakkord.

80. 

Alle übrigen, auf andern Septimenakkorden basirte Nonenakkorde sind unbrauchbar. Manche Zusammenklänge, wie z. B. folgende:

81. 

scheinen auf den ersten Blick auf Nebenseptimenakkorden be-

ruhende Nonenakkorde zu sein: sie sind jedoch nichts weiter als blosse Dreiklänge, und die scheinbare None nichts anderes, als eine blosse Wechselnote (siehe § 49).

Der grosse und kleine Nonenakkord der fünften Stufe (siehe Beispiel 80) haben beide das Verlangen, nach der tonischen Harmonie fortzuschreiten; und es geht der grosse Nonenakkord, welcher in Dur leitereigen ist, nur nach dem tonischen Dreiklange der Durtonart, wohingegen der kleine Nonenakkord, der der Molltonart als leitereigener Akkord angehört, in seiner gewöhnlichen Fortschreitung nach dem tonischen Dreiklange der Molltonart geht, aber auch gleichwie der verminderte Septimenakkord, nach dem tonischen Durdreiklange geführt werden kann.

In der Auflösung beider Nonenakkorde geht der Grundton nach der Tonika, kann aber auch auf demselben Tone liegen bleiben; die Terz steigt um einen halben Ton; die Quinte steigt ebenfalls ausschliesslich, indem sie bei einer fallenden Fortschreitung mit der ebenfalls abwärtsgehenden None Quintenparallelen machen würde; die Septime und die None fallen beide.

82.


Beide Nonenakkorde sind nur in ihrer Nonenlage, ihre vierte Umkehrung gar nicht, und die übrigen Umkehrungen grösstentheils nur in weiter Harmonielage und ebenfalls nur in der Nonenlage brauchbar.

1. Umkehrung. 2. Umkehrung. 3. Umkehrung. 4. Umkehrung

83.


Verdoppelungen einzelner Bestandtheile des Nonenakkordes kommen seiner Fünfstimmigkeit halber selten vor; wie denn überhaupt nur eine Verdoppelung seines Grundtones, der entweder auf demselben Tone liegen bleiben, oder nach der Tonika fortschreiten kann, zulässig ist. Wird der Nonenakkord im vierstimmigen Satze angewandt, so muss natürlich ein Ton

desselben ausgelassen werden, welches in der Regel die Quinte ist.

Eine Vorbereitung seiner None ist zwar wünschenswerth, jedoch nicht unbedingt erforderlich. Findet keine Vorbereitung der None statt, so ist im Interesse einer guten, fliessenden Stimmführung aber wenigstens darauf zu halten, dass sein Grundton ein Bestandtheil des vorhergehenden Akkordes ausmache.

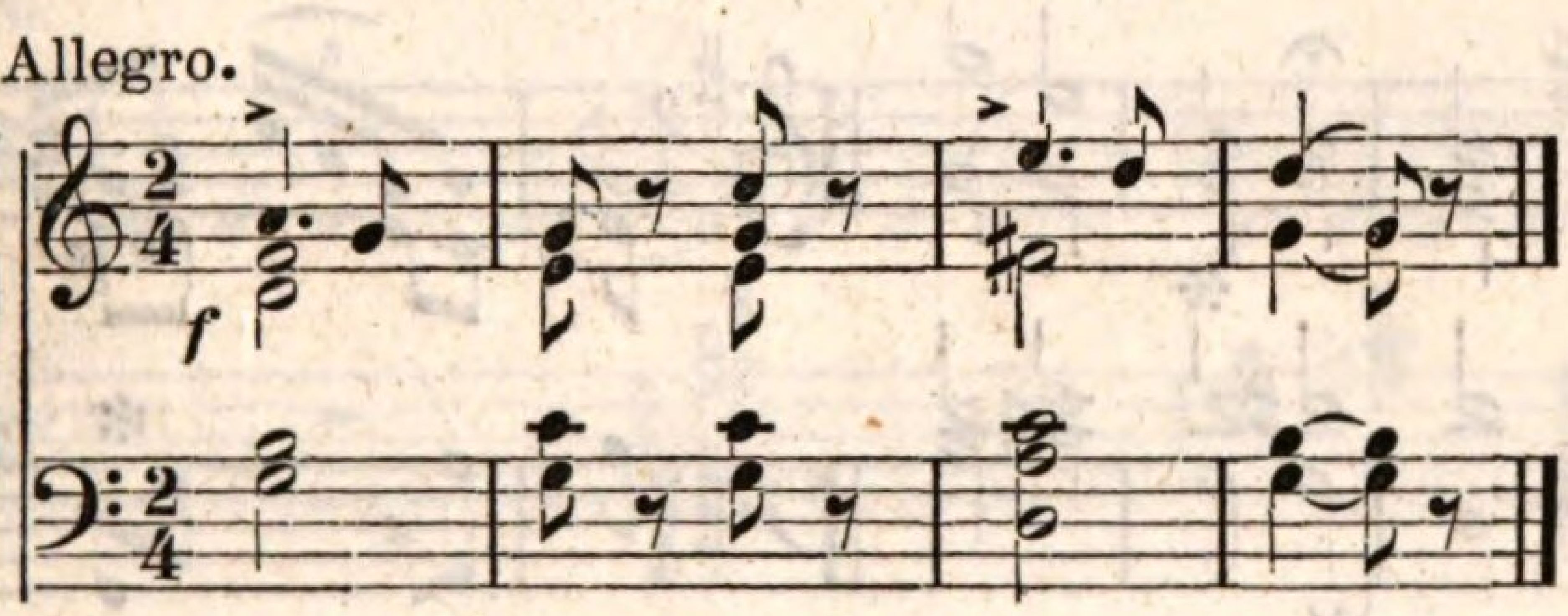
84.



Löst sich eine vorbereitete None vor den übrigen Akkordtönen auf, so hat sie die Eigenschaft eines Vorhaltes.

Ganz frei eintretende Nonenakkorde eignen sich sehr gut zum Ausdrucke von Kühnheit, Muth, Entschlossenheit etc. z. B.

85.



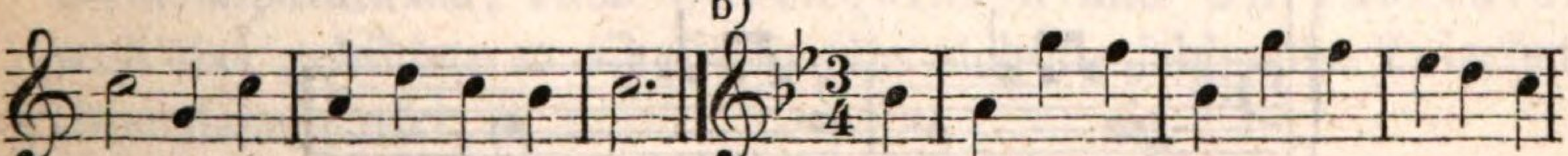
Wie in den beiden Septimenakkorden der siebenten Stufe der Dur- und Molltonart, löst sich im Nonenakkorde ebenfalls der höchste Ton «seine None» sehr gerne und häufig vor den übrigen Akkordtönen auf, wodurch dann ein Hauptseptimenakkord entsteht.

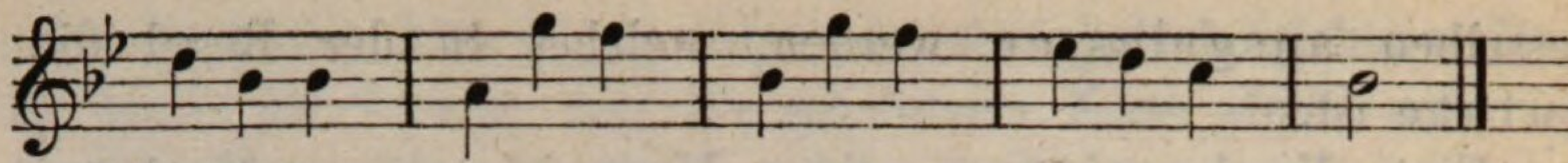
Aufg. Harmonisire mit gelegentlicher Anwendung des Nonenakkordes folgende Melodieen.

a)



b)





c)



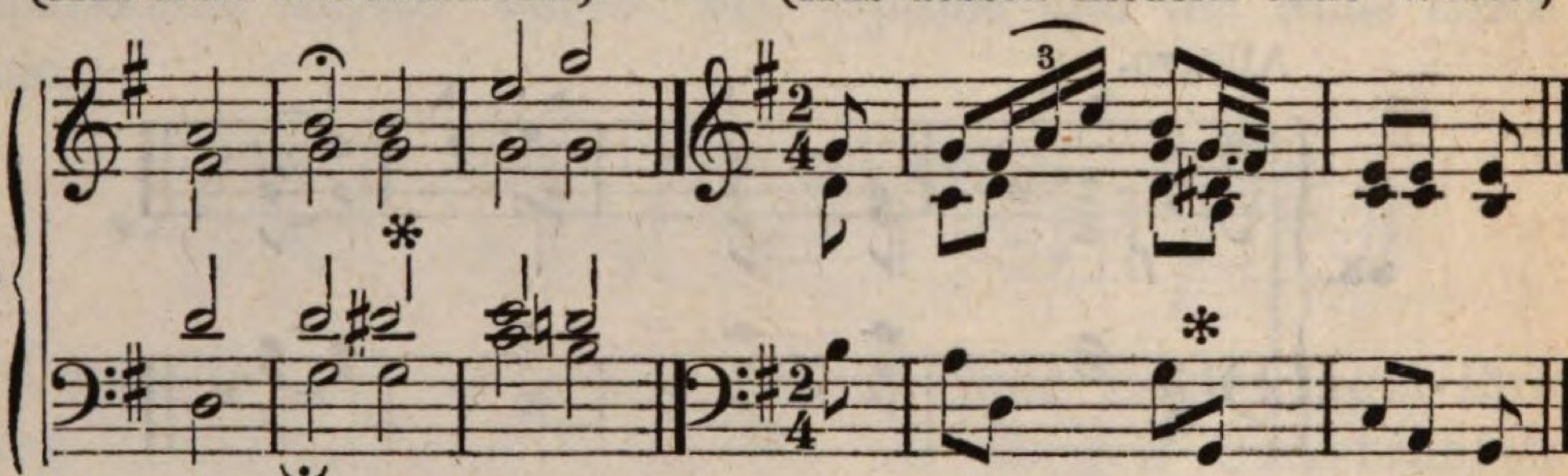


§ 40.

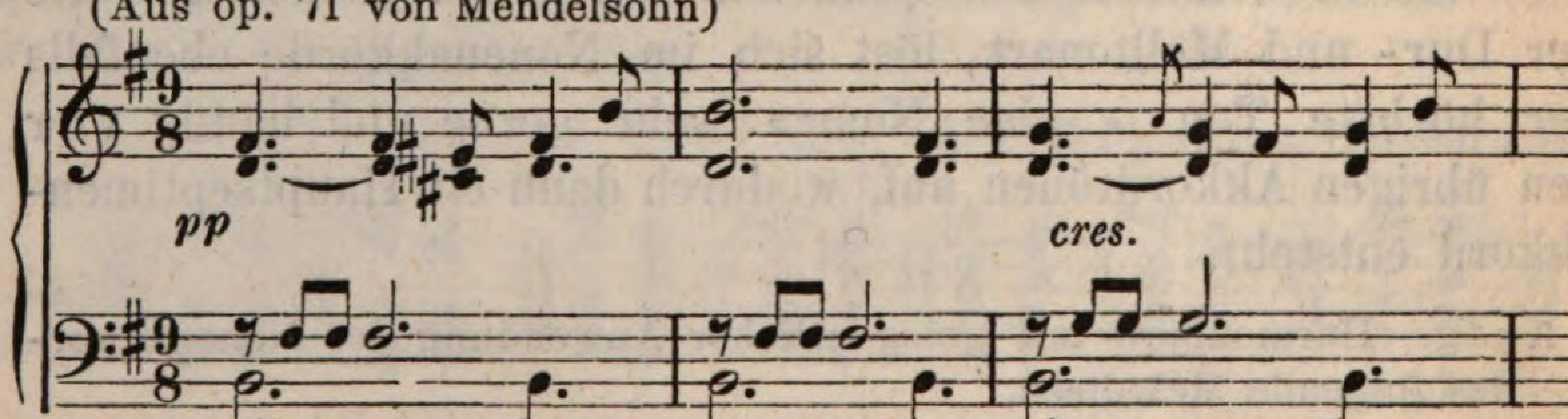
Unter den leitereignen Dreiklängen der Molltonart fanden wir auf der dritten Stufe der Tonleiter den **übermässigen** Dreiklang. Da er seines gezwungenen und gewaltsamen Wesens halber selten als selbständiger Akkord auftritt, und man seine in hohem Grade dissonirende übermässige Quinte in der Regel als **Durchgang** ansieht, so bleibt über ihn nicht viel zu sagen übrig. Einige aus den Werken grösserer Meister ausgezogenen Beispiele mögen darum hier Platz finden;

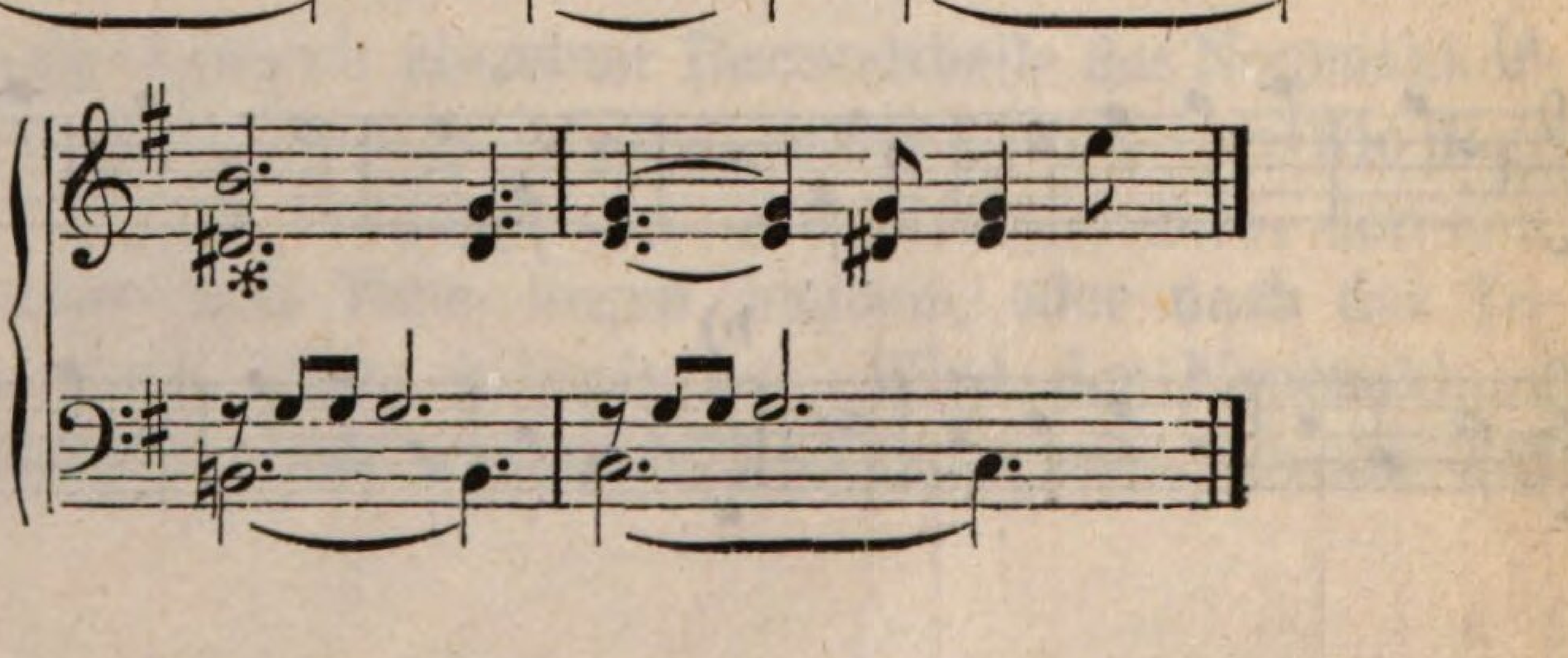
(Aus Elias v. Mendelsohn) (Aus dessen Liedern ohne Worte.)

86



(Aus op. 71 von Mendelsohn)





(Aus « Zwölf kleine Klavierstücke » von W. A. Mozart.)

87.



Mozart fängt das Allegro einer seiner Symphonieen sogar mit einem übermässigen Dreiklange an.

88.



Wir werden bei der Lehre von den Durchgängen nochmals auf diesen Akkord zurückkommen.

§ 41.

Eine Fortschreitung zweier Stimmen in reinen Quinten und Oktaven wurde bereits weiter oben als fehlerhaft bezeichnet. Eine fehlerhafte Fortschreitung zweier Stimmen entsteht ferner, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus in gerader Bewegung nach einer Quinte oder Oktave gehen. Man nennt diese fehlerhafte Fortschreitung verdeckte Quinten- und Oktavenparallelen, auch Ohrenquinten und Ohrenoktaven, weil das gebildete musikalische Ohr sich die fehlenden Zwischentöne dazu denkt; z. B.

89. 

Sie alle zu umgehen, wäre im mehrstimmigen Satze ein Ding der Unmöglichkeit; auch würde die Stimmführung durch Vermeidung aller und jeder verdeckten Quinten und Oktaven zu sehr darunter leiden, und die Wahl der Akkorde müsste eine zu beschränkte werden; auch sind nicht *alle* verdeckten Quinten- und Oktavenparallelen gehörwidrig und fehlerhaft. Positive Regeln über ihren Gebrauch und ihre Zulässigkeit zu geben, ist bis jetzt noch nicht gelungen und wird auch schwerlich je gelingen; es werden daher einige Bemerkungen genügen, die für specielle Fälle einen Maassstab der Kritik abgeben können.

Verdeckte Quinten und Oktaven sind immer am härtesten und unerträglichsten, wenn sie in den äussern Stimmen liegen. Gänzlich zu verwerfen und fehlerhaft sind sie dann, wenn beide Aussenstimmen in verschiedenen Akkorden *sprungweise* fortschreiten; findet der Fortschritt aber in demselben Akkorde statt, so sind sie nicht als fehlerhaft zu betrachten.

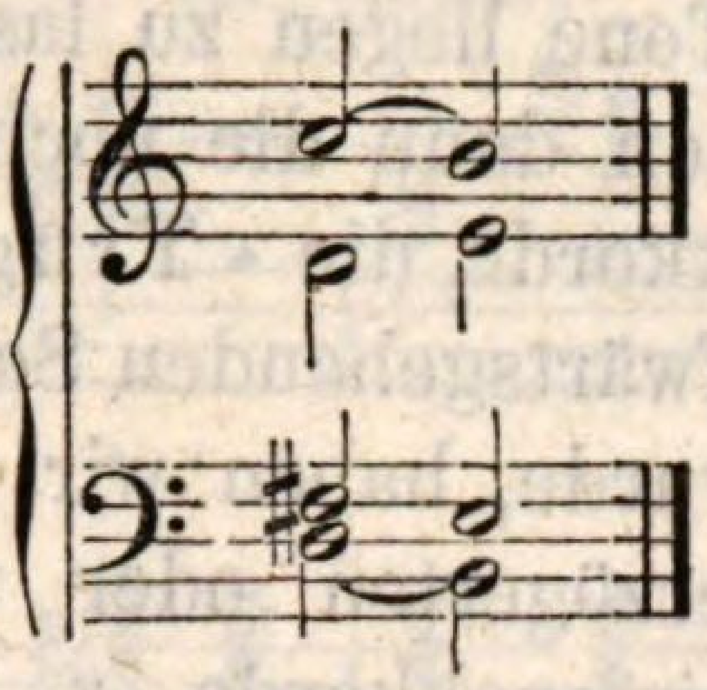
90. 

Nicht unbedingt zu verwerfen sind verdeckte Quinten und Oktaven in den Aussenstimmen, wenn bloss die eine Stimme sprungweise, die andere aber stufenweise und besonders dann, wenn diese in einer halben Tonstufe fortschreitet; z. B.

91. 

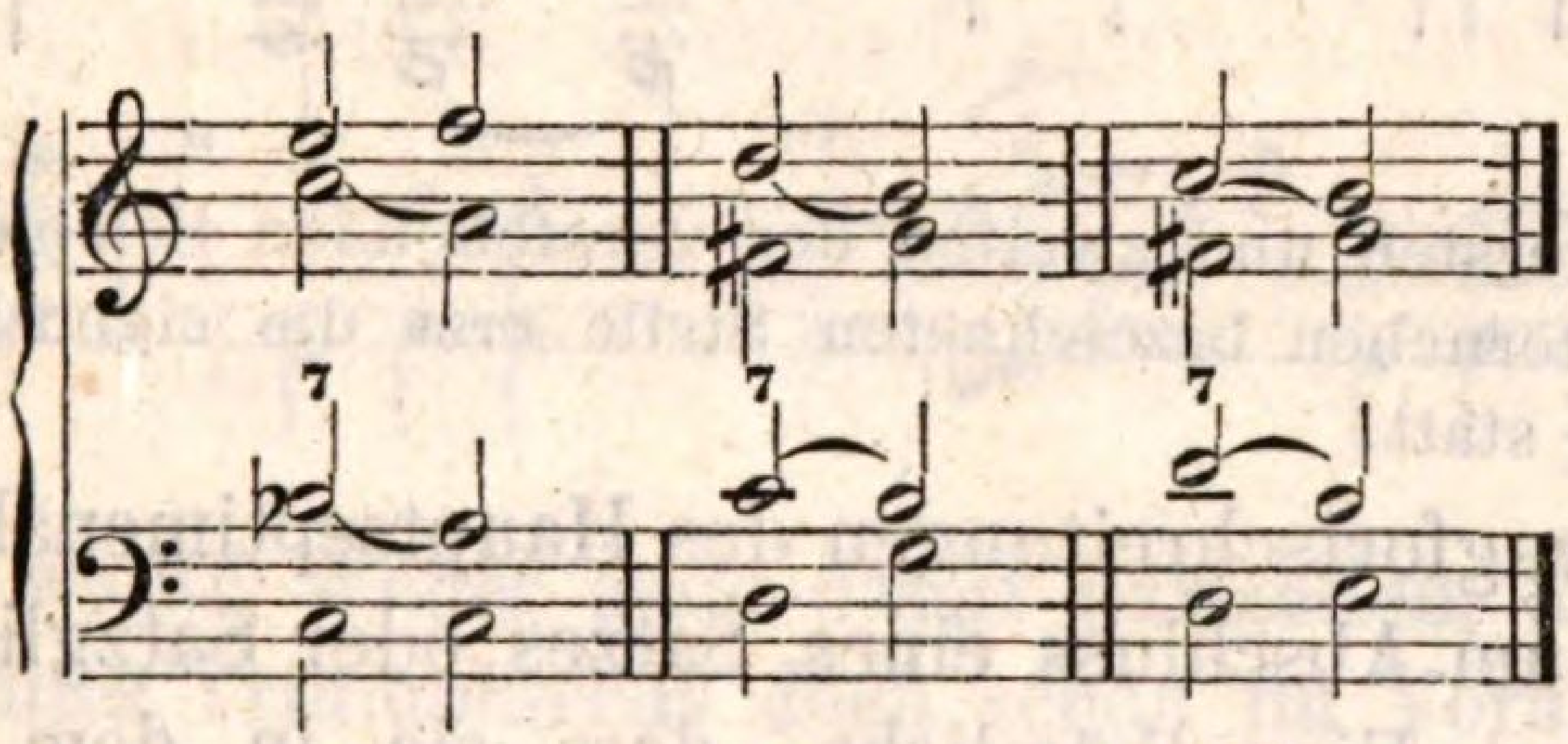
Zu verwerfen sind sie in diesem Falle aber immer, wenn ausserdem auch noch eine Fortschreitung zweier Stimmen in gemischten Quintenparallelen in der Akkordfolge enthalten ist, z. B.:

92.



Weil die Mittelstimmen von den Aussenstimmen gedeckt sind, so erlaubt man sich, behufs einer fliessenden Stimmführung, in ihnen manche Freiheiten. Obgleich also von verdeckten Quinten und Oktaven bei diesen nicht die Rede sein kann, so ist dennoch einer besondern Art verdeckter Oktaven, die sowohl in den Mittelstimmen, als auch zwischen einer Mittel- und einer Aussenstimme zu vermeiden sind, zu erwähnen: es ist die Fortschreitung einer andern Stimme *über* die Septime des Septimenakkordes, z. B.:

93.



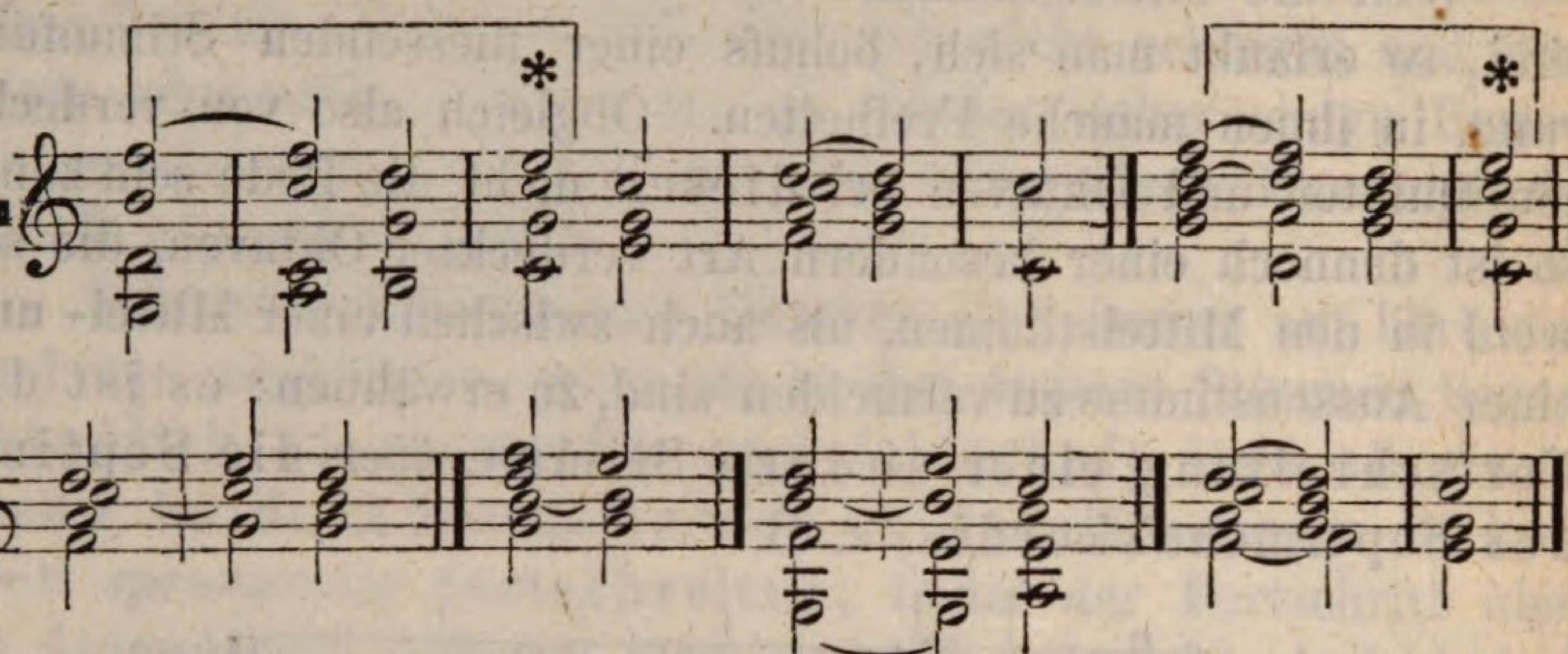
Man vermeide zwar möglichst verdeckte Quinten und Oktaven; walten jedoch Rücksichten besonderer Art, etwa: leichte Sangbarkeit, Durchführung eines bestimmten Motives u. dergl. ob, so schrecke man vor denselben nicht so sehr zurück.

§ 42.

Die natürliche Fortschreitung sämmtlicher Septimenakkorde, mit Ausnahme der beiden Septimenakkorde der siebenten Stufe der Dur- und Molltonleiter, fanden wir in der Fortbewegung des Grundtones nach der Oberquarte oder der Unterquinte; die Fortschreitung der Terz in dem aufwärtsgehenden, die der Septime in dem abwärtsgehenden, und die der Quinte in dem auf- oder abwärtsgehenden Sekundenschritte. Dass der

Grundton eines Septimenakkordes in dessen Umkehrungen meist auf demselben Tone liegen bleibt, haben wir ebenfalls weiter oben gesehen. Wie nun, wenn wir versuchten, auch einen oder den andern der übrigen Akkordtöne in der Auflösung auf demselben Tone liegen zu lassen? Auch dieses kann geschehen; es entstehen dann die noch übrigen Trugfortschreitungen der Septimenakkorde, die «Trugschlüsse» (einen derselben, der durch den aufwärtsgehenden Sekundenschritt des Grundtones herbeigeführt wurde, haben wir schon weiter oben kennen gelernt), und die verzögerten oder verschobenen natürlichen Auflösungen der Septimenakkorde. z. B.:

94.



In dem ersten und zweiten der vorstehenden Beispiele findet an der durch ein Sternchen bezeichneten Stelle erst die eigentliche Auflösung der Septime statt.

Die Trugfortschreitungen des Hauptseptimenakkordes haben, wenn sie zum Abschluss eines Satzes oder Satzgliedes verwandt werden, das Eigenthümliche, dass sie in dem musikalischen Gefühle den Eindruck der Ungewissheit, der Unbestimmtheit des in Frage Stehenden, erregen und zurücklassen. Wie treffend hat unter Andern C. M. v. Weber dies in seinem «Freischütz» in der Arie des Caspar benutzt! Um den Zuhörer merken und fühlen zu lassen, dass der Triumph, den Caspar ob dem Gelingen seiner Rache schon im Voraus feiert, noch sehr in Frage stehe — seine Hoffnung hat sich denn auch später wirklich nicht realisirt — lässt Weber am Schlusse der Arie den Hauptseptimenakkord mehrmals nach der ersten Umkehrung des Dreiklanges der dritten Stufe der Tonleiter fortschreiten; und um bei dem Zuhörer das Gefühl der Ungewissheit noch lebhafter zu erregen und fester einzuprägen, versah Weber diesen Terzsextenakkord noch mit einer Fermate.

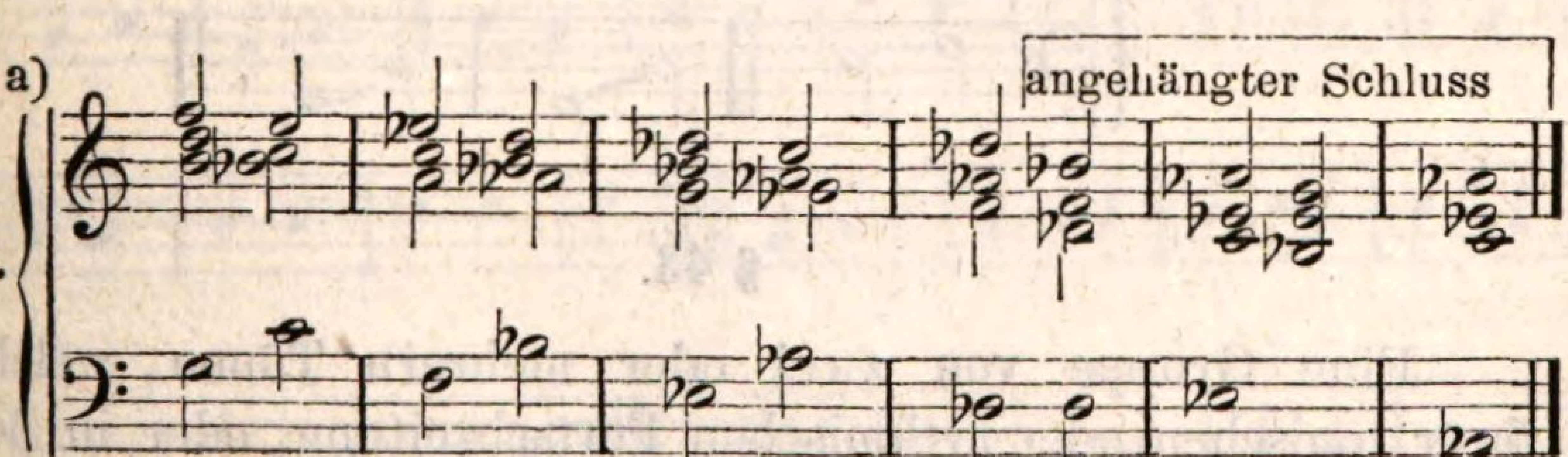
95.



Vielleicht wollte Weber auch damit darstellen, dass Caspar selbst trotz seines Triumphirens doch schon im Voraus einigen Zweifel in das Gelingen seiner Rache setzte.

Durch Liegenbleiben, sowie durch chromatische Veränderung einzelner Akkordtöne lassen sich eine ganze Reihe von Septimenakkorden mit einander verknüpfen, von denen sich jedoch der *Letzte* regelmässig auflösen *muss.* z. B.:

96.

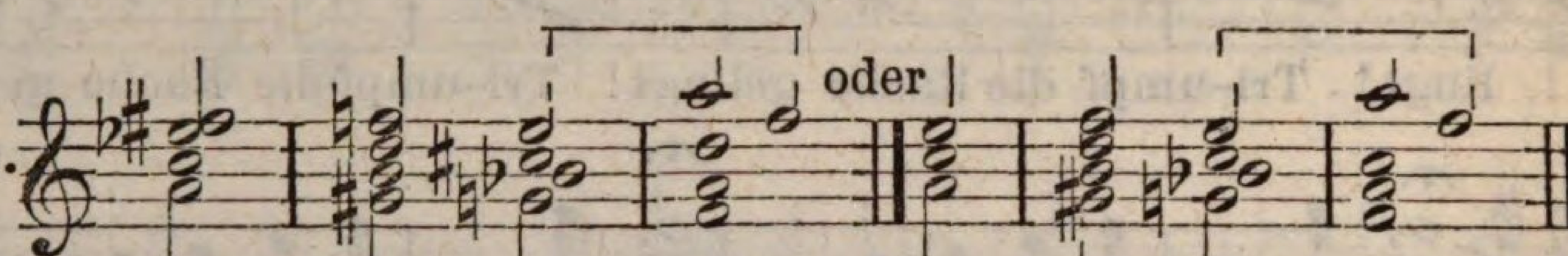


b)



Die *grössten* Freiheiten gestattet man in dieser Beziehung dem *verminderten* Septimenakkorde. Da man bei dem Eintreten eines verminderten Septimenakkordes seiner Mehrdeutigkeit halber in den meisten Fällen eine *bestimmte* Auflösung oder Fortschreitung desselben *im Voraus* nicht herausfühlt, so ist ihm eine Fortschreitung in einen andern Septimenakkord jederzeit gestattet, z. B.:

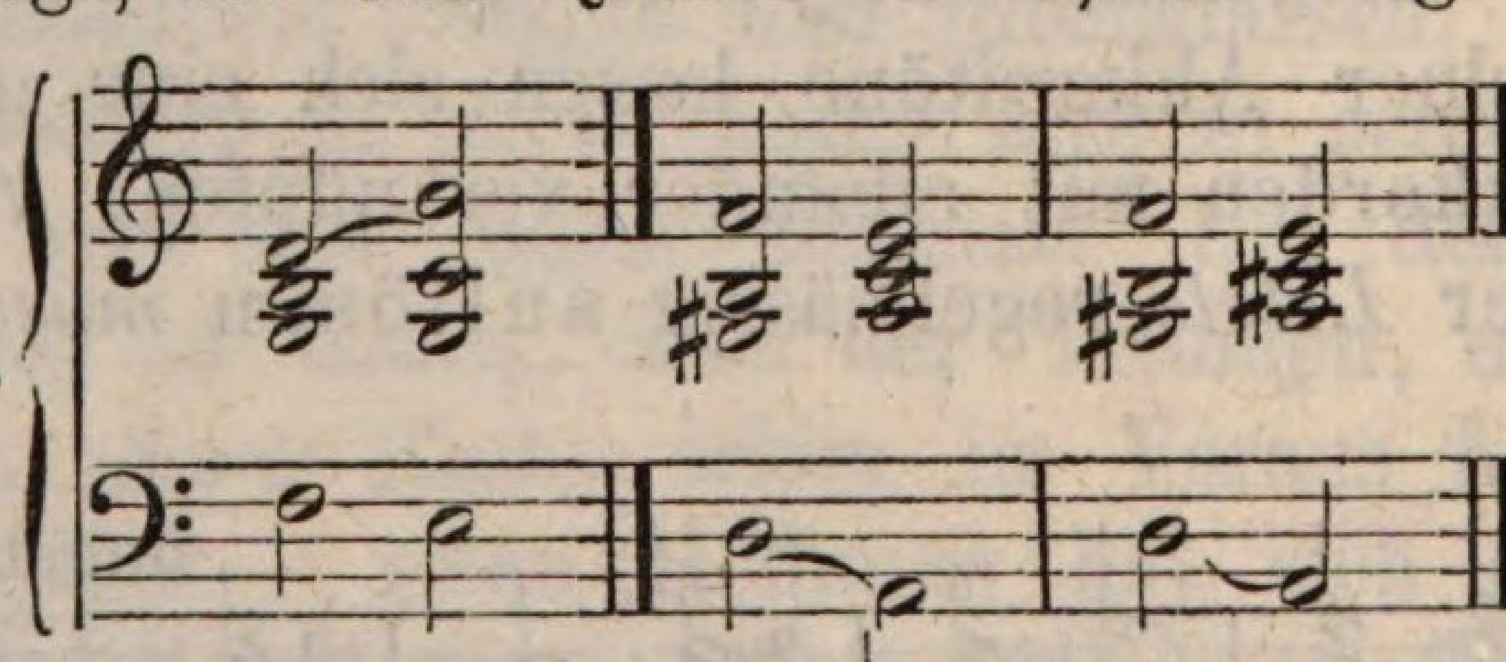
97.



Wie ferner aus vorstehenden Beispielen ersichtlich, erlaubt man auch zuweilen der *Terz* des verminderten wie des Hauptseptimenakkordes eine *sprungweise* Fortschreitung. In diesem Falle ist es jedoch wünschenswerth, dass *der Ton*, in welchen die natürliche Fortschreitung der Terz geht, gleich nachfolge. (Siehe vorstehendes Beispiel).

Auch die Quinte des Hauptseptimenakkordes darf, wenn sie in der Oberstimme liegt, um eine Quarte steigen, und die Quinte des verminderten Septimenakkordes, wenn sie in der Unterstimme liegt, um eine Quarte fallen, wie folgt:

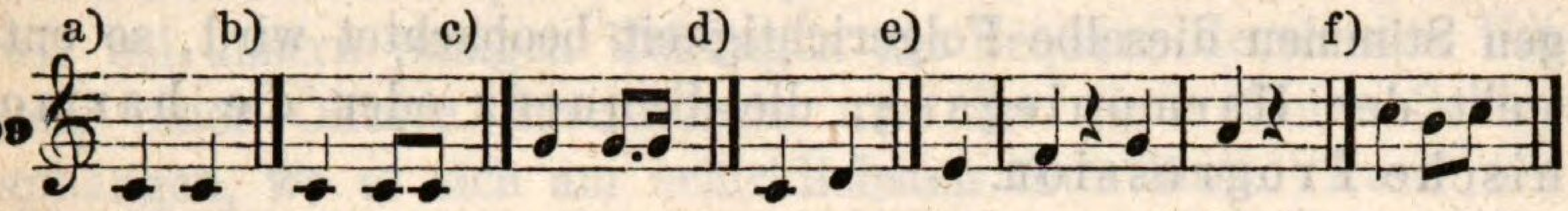
98.



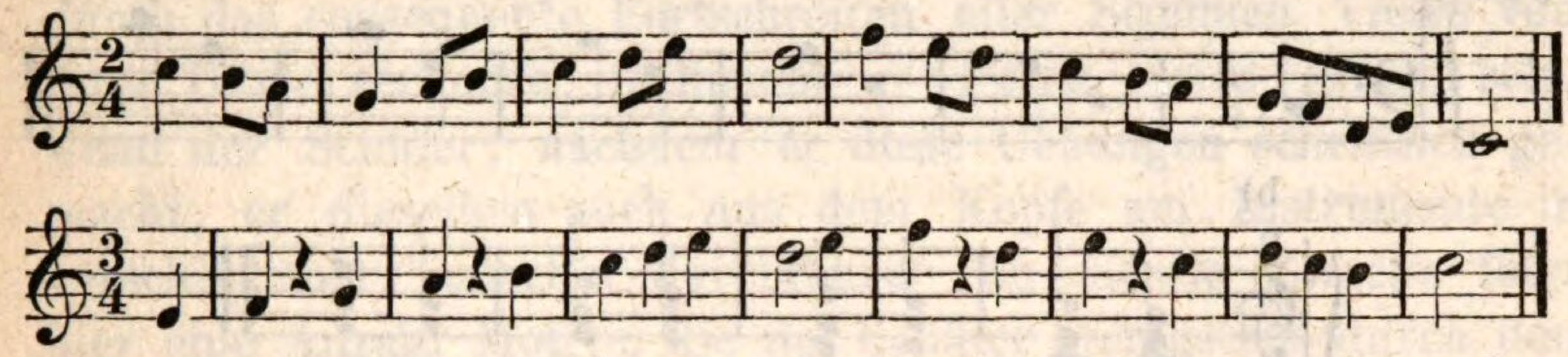
§ 43.

Eine Gruppe von zwei oder mehrern Tönen, welche in ihrer tonischen oder rythmischen Fortschreitung, oder in beiden zugleich, den *Keim* und den *Trieb* eines aus ihr hervorwach-

senden Satzes enthält, nennt man Motiv. Jede Vereinigung von zwei oder mehreren Tönen kann als Motiv gelten, gleichviel, ob sie auf Tonwiederholung oder auf Tonfortschreitung basirt ist, z. B.:

99 

Aus Motiven bilden sich Sätze (siehe § 24), wenn ihre Folge so eingerichtet ist, dass sie zu einem bestimmten Abschlusse gelangen. z. B.:



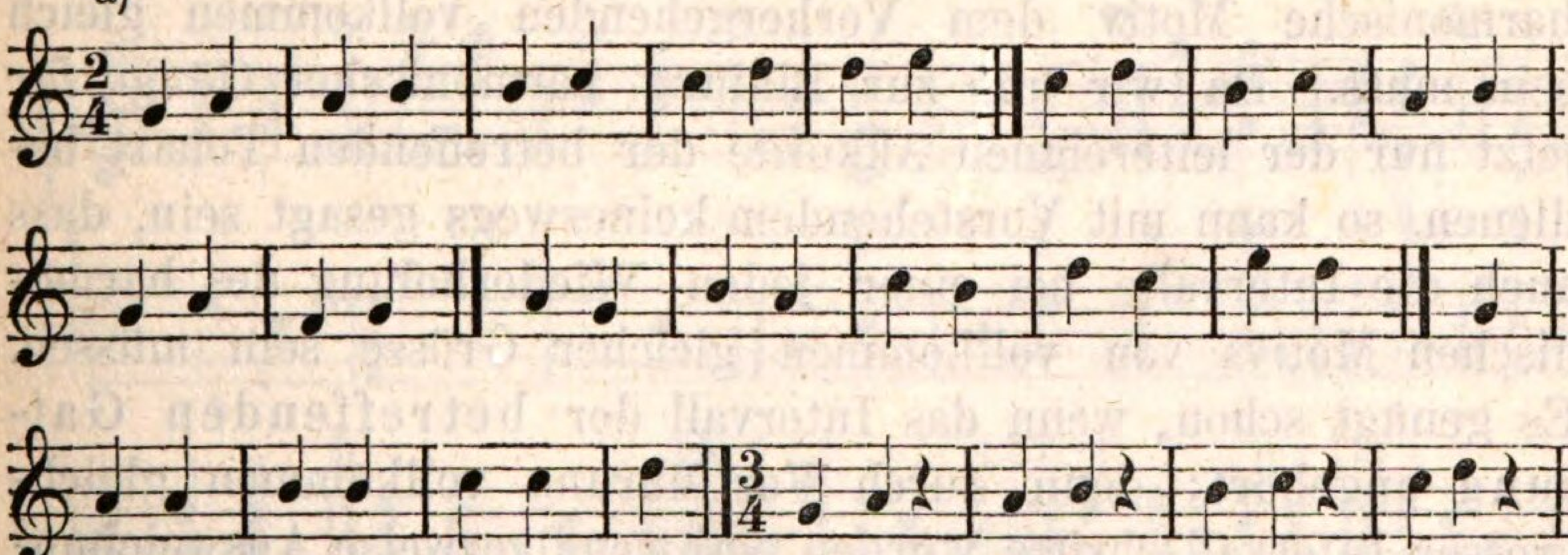
Anmerkg. Das erste der vorstehenden Beispiele entstand aus dem Motive f, in Nr. 99, das zweite aus dem Motive e, derselben Nummer.

Ist aber die Folge der Motive der Art, dass sie zu keinem befriedigenden Abschlusse gelangen, so entsteht aus ihnen ein Gang, ein Melodiegang. So können z. B. aus der stufen- oder sprungweisen Wiederholung, oder durch Umkehrung, aus folgenden Motiven



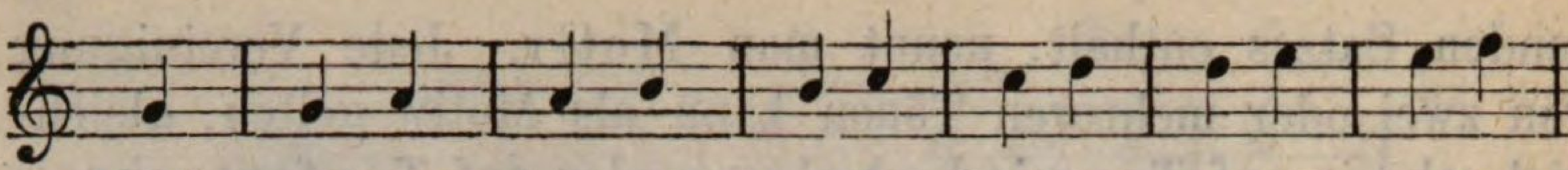
folgende Gänge gebildet werden:

a)



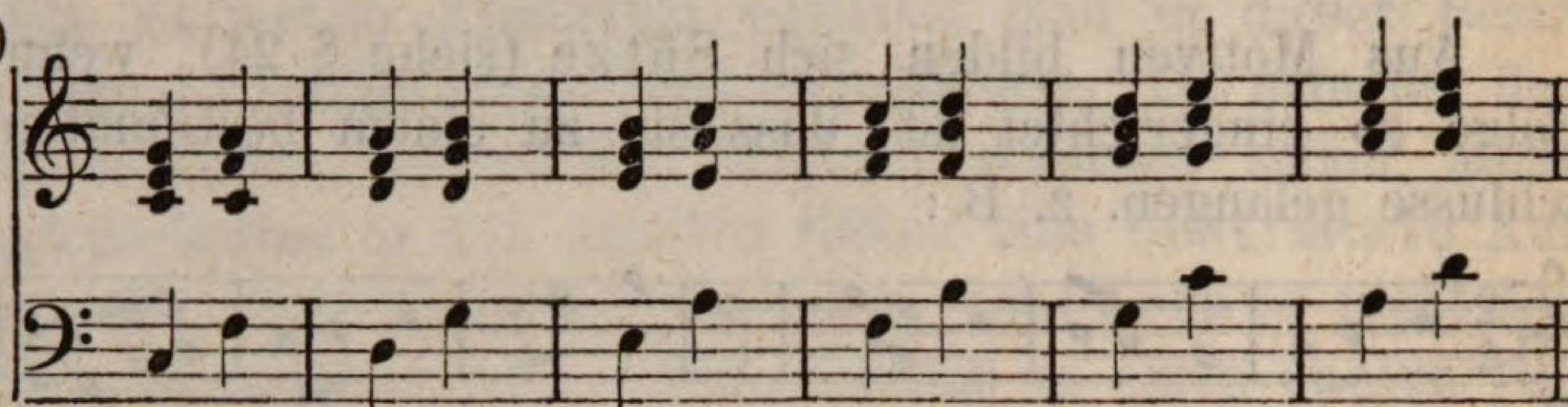
b)





Harmonisirt man solche Melodiegänge in der Weise, dass in harmonischer Beziehung und in der Führung der übrigen Stimmen dieselbe Folgerichtigkeit beobachtet wird, so entsteht der Harmoniegang, die Sequenz oder die harmonische Progression.

100 a)



b)



Fleissige Uebung im Bilden derartiger Harmoniegänge kann dem Schüler nicht genug anempfohlen werden; denn einestheils machen sie ihn in dem Gebrauche sämmtlicher leitereignen Akkorde einer jeden Tonart ganz einheimisch, anderntheils sind sie für das Orgelspiel von besonderer Wichtigkeit, und wir werden später sehen, wie solche Gänge zu beliebiger Verlängerung von Sätzen und Perioden verwandt werden können.

Für die Bildung derartiger Gänge ist zu bemerken, dass jedes harmonische Motiv dem Vorhergehenden vollkommen gleich sein muss. Da wir uns zur Bildung harmonischer Gänge für jetzt nur der leitereignen Akkorde der betreffenden Tonart bedienen, so kann mit Vorstehendem keineswegs gesagt sein, dass auch die Intervalle bei einer jeden Wiederholung des harmonischen Motivs von vollkommen gleicher Grösse sein müssen. Es genügt schon, wenn das Intervall der betreffenden Gattung angehört; denn durch Fortführung vollkommen gleichgrosser Intervallschritte würden nothwendigerweise Ausweichungen herbeigeführt. Diese wollen wir für jetzt noch vermeiden, indem wir erst nach der Lehre von der Ausweichung diese Art von Sequenzen, die man zum Unterschiede von den leiter-

eignen Sequenzen «ausweichende Sequenzen» nennt, in den Kreis unserer Uebungen ziehen können.

Ein rythmisches Maass oder eine bestimmte Taktzahl ist bei sämmtlichen Sequenzen nicht von Nöthen. Es genügt, wenn wir bei unsern jetzigen Uebungen die Sequenz durch den Umfang einer Oktave durchführen und ihr einen freien Schluss anhängen, wo es sich am schicklichsten thun lässt. Auch werden wir uns bei diesen Uebungen nicht bloss der leitereignen Dreiklänge, sondern auch der leitereignen Septimenakkorde, die gerade hier am zweckmässigsten verwandt werden können und durch das consequente Fortschreiten aller Stimmen Vieles von ihrer Härte verlieren, bedienen. — Ferner wird es gut sein, wenn der Schüler, nachdem er diese Uebungen schriftlich gemacht, er dieselben auch aus dem Kopfe am Instrumente in verschiedenen Tonarten durchführe. Zu diesem Zwecke folgt hier eine Anzahl Motive, die der Schüler wenigstens durch den Umfang einer Oktave durchzuführen hat, und über deren Zusammensetzung und die Stellung der Akkorde er sich vor dem Beginne der jedesmaligen Durchführung erst Rechenschaft ablegen muss.

a) Mit Dreiklängen.



b) Mit Septimenakkorden.

13. 14. 15.

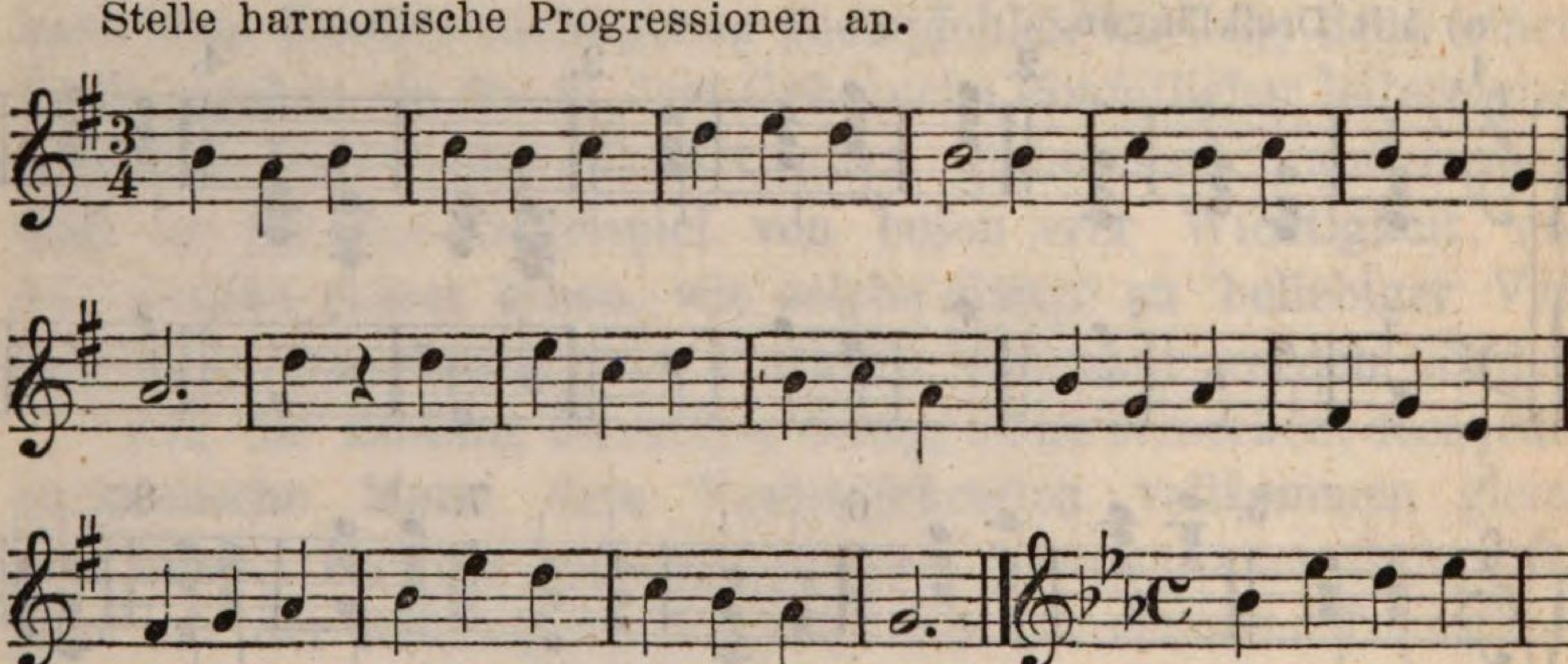


16.



1. Aufg. Transponire einen Theil dieser Sequenzen nach D dur und B dur, einen andern Theil derselben nach A dur und Es dur, und einen andern Theil nach F dur und E dur.

2. Aufg. Harmonisire folgende Melodieen, und bringe an passender Stelle harmonische Progressionen an.



§ 44.

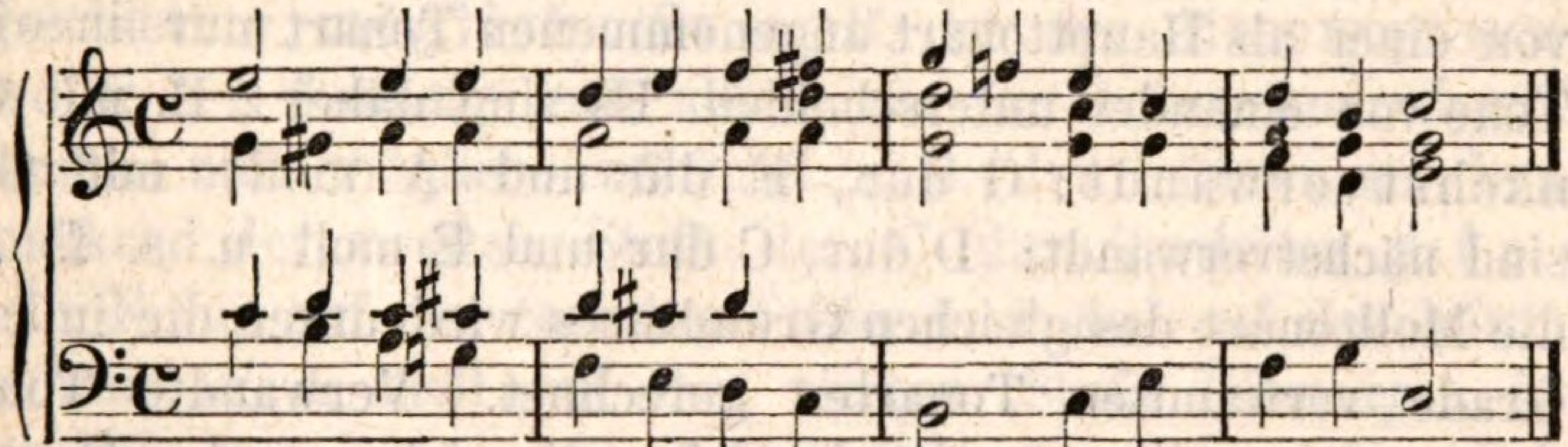
Bisher bewegten wir uns in unsern harmonischen und me-

lodischen Bildungen ausschliesslich in ein und derselben Tonart. Um eine grössere Freiheit zu erlangen, wollen wir jetzt in das Gebiet irgend einer andern Tonart hinüberschweifen, oder die ursprüngliche Tonart gänzlich verlassen. Es geschieht dies durch Einführung leiterfremder Töne und leiterfremder Akkorde in unsere melodischen und harmonischen Bildungen.

Berührt man bloss vorübergehend eine fremde Tonart, so hat eine «Ausweichung» stattgefunden; verlässt man aber für längere Zeit die ursprüngliche Tonart, oder macht man einen Abschluss in einer fremden Tonart, so hat ein «Uebergang» stattgefunden. Wenn überhaupt fremde, zu der ursprünglichen Tonart nicht gehörende Harmonieen auftreten, so nennt man dies «eine Modulation».

In dem ersten der folgenden Beispiele findet eine blosse Ausweichung, in dem zweiten jedoch ein förmlicher Uebergang statt.

101.



102



Um über das ganze Geschäft der Modulation eine vollkommene Uebersicht zu erhalten, wollen wir dasselbe in der Beantwortung folgender zwei Fragen zu erledigen suchen:

1) Dürfen wir nach Belieben nach jeder Tonart oder nur nach bestimmten Tonarten ausweichen oder übergehen?
2) Welches sind die Mittel, vermittelst derer wir auf eine bequeme Weise aus einer Tonart in die andere gelangen?

Eine blosse Ausweichung darf allerdings nach jeder beliebigen Tonart stattfinden, wohingegen der förmliche Uebergang mehr oder weniger an eine gewisse Reihenfolge gebunden ist. Schon unser Gefühl sagt uns, dass wir in einem längern oder kürzern Tonstücke in verschiedenen mit einander ganz in Widerspruch stehenden Tonarten nicht unstät umherirren dürfen, indem die erforderliche Einheit zu sehr darunter leiden würde. Eine Tonart muss stets die Haupttonart bleiben, und von dieser aus erlauben wir uns, wenigstens für kleinere Tonstücke, nur Uebergänge nach den nächstverwandten Tonarten. Nächstverwandte Tonarten, oder verwandte Tonarten des ersten Grades sind aber (wie schon bekannt) solche, die sich von einer als Haupttonart angenommenen Tonart nur in einem Tone von einander unterscheiden. Es sind daher z. B. mit C dur nächstverwandt: G dur, F dur und A moll; mit G dur sind nächstverwandt: D dur, C dur und E moll u. s. f. Auch die Molltonart des gleichen Grundtones wird unter die in erstem Grade verwandten Tonarten gerechnet. Verwandte Tonarten des zweiten Grades sind solche, die sich von der Haupttonart um zwei Töne von einander unterscheiden. Mit C dur in zweitem Grade verwandt sind daher D dur, B dur, E moll und D moll. Dass alle übrigen Tonarten mit C dur in sehr entferntem oder gar keinem verwandtschaftlichen Verhältnisse stehen, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Dass ein Uebergang nach diesen fremden Tonarten überhaupt nicht statthaben dürfe, soll nicht gesagt sein, denn der Künstler bedarf zum Ausdrucke seiner Empfindungen der verschiedenartigsten Mittel. Will er z. B. das Gefühl des Zuhörers leidenschaftlich erregen, so darf er nur einen frappanten Uebergang nach einer ganz fremden Tonart geschickt anbringen; soll aber das Gefühl in einer gewissen Ruhe bleiben, so wird er sich nur in nächstverwandten Tonarten bewegen.

Die weitere Lehre über die Modulationsordnung grösserer Tonstücke wollen wir für später aufsparen und uns jetzt vorzugsweise damit beschäftigen, die Mittel kennen zu lernen,

vermittels derer man auf eine gute und bequeme Weise aus einer Tonart in die andere gelangt.

Von welcher Art und Beschaffenheit muss denn aber das Mittel sein, welches uns aus einer Tonart in die andere führen soll?

Das Modulationsmittel ist immer um so besser, je bestimmter und unzweideutiger es die neue Tonart bezeichnet. Auch muss dasselbe einen Trieb der Fortbewegung in sich schliessen, vermöge dessen es zu der neuen Tonart hinzieht. Dass dies die Septimenakkorde vorzugsweise sein werden, ist leicht zu errathen.

Unter allen Modulationsmitteln steht der Hauptseptimenakkord oben an; denn nur er allein bezeichnet am bestimmtesten und unzweideutigsten eine jede Tonart. Er ist nur einmal in jeder Tonart und zwar auf der Dominante vorhanden; auch ist er überhaupt nur in einer Tonart der beiden Tongeschlechte möglich. So z. B. ist der Hauptseptimenakkord g h d f einzig und allein nur in C dur und C moll vorhanden und möglich, während z. B. der leitereigene Septimenakkord der zweiten Stufe der C dur Tonleiter d f a c auch in F dur auf der sechsten Stufe, in B dur auf der dritten Stufe und in A moll auf der vierten Stufe leitereigen ist. Lassen wir nun einen leiterfremden Hauptseptimenakkord in unserm Harmoniegewebe auftreten, so wird unser Gefühl sofort die neue Tonart, aus welcher er entnommen ist, erwarten. Befinden wir uns z. B. in C dur, und es tritt der Hauptseptimenakkord d fis a c auf, so erwarten wir uns G dur oder G moll; tritt der Hauptseptimenakkord f a c es auf, so erwarten wir uns B dur oder B moll u. s. f.

Eine Modulation nach den nächstverwandten Tonarten fasst das Gehör am leichtesten auf und beunruhigt das musikalische Gefühl am wenigsten. Auch setzt sich das musikalische Gefühl am leichtesten in diesen Tonarten fest, während es zur Festsetzung in einer ganz fremden Tonart einer grössern Anzahl leitereigner Akkorde der neuen Tonart fordert und bedarf.

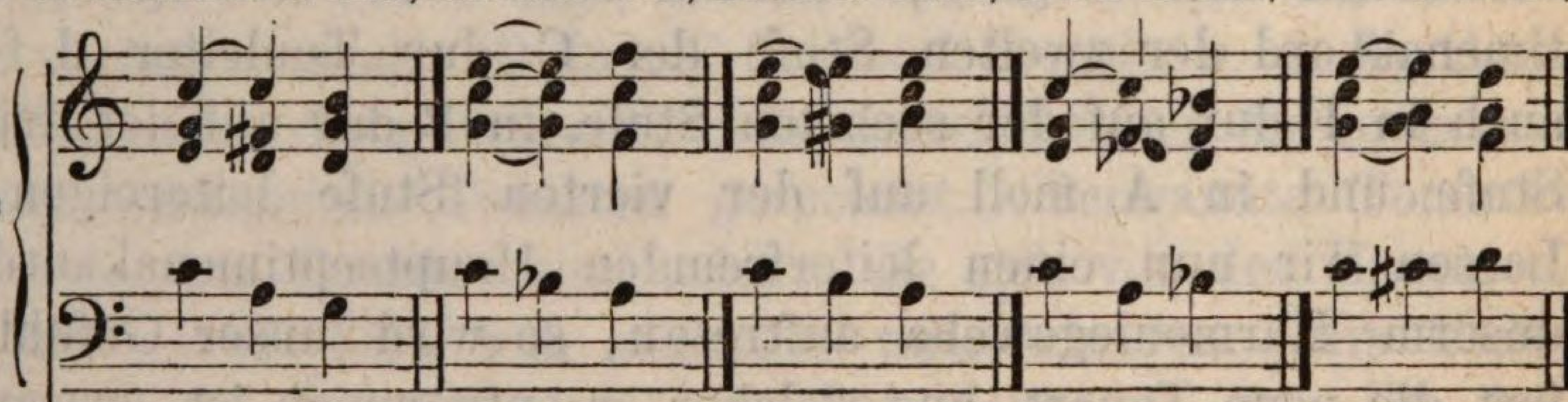
Schon weiter oben wurde die Forderung gestellt, dass in jeder Akkordfolge, soll sie eine fliessende sein, die einzelnen Akkorde auf irgend eine Weise — etwa durch gemeinschaftliche Töne — mit einander in Verbindung stehen müssten. Diese

Forderung hat hier eine um so grössere Berechtigung, indem durch den Eintritt leiterfremder Akkorde der *Fluss* der Harmoniefolge sehr leicht gestört wird. Wollen wir daher eine Modulation auf eine *fliessende* Weise bewerkstelligen, so ist vor Allem zu untersuchen, ob der Akkord, der die alte Tonart zuletzt repräsentirte — und dies ist in der Regel der tonische Dreiklang — sich durch einen gemeinschaftlichen Ton oder auf irgend eine Weise mit dem ausweichenden Akkorde verbinden lässt. Ist dies nicht der Fall, so muss noch ein anderer *leitereigener* Akkord der alten Tonart als *Vermittelungsakkord* eingeschoben werden. Soll hingegen die Modulation *frappant* werden, so ist ein solcher Vermittelungsakkord nicht nöthig.

Um das eben Gesagte an einem Beispiele deutlich zu machen, wählen wir einmal den C dur Dreiklang, den wir uns als die Tonart C dur repräsentirend vorstellen, und untersuchen, welche Hauptseptimenakkorde sich vermittelst gemeinschaftlicher Töne mit ihm verbinden lassen.

Von C dur nach G dur, nach F dur, nach A moll, nach B dur, nach D moll,

102



nach D dur, nach As dur, nach H dur, nach H moll, nach Des dur



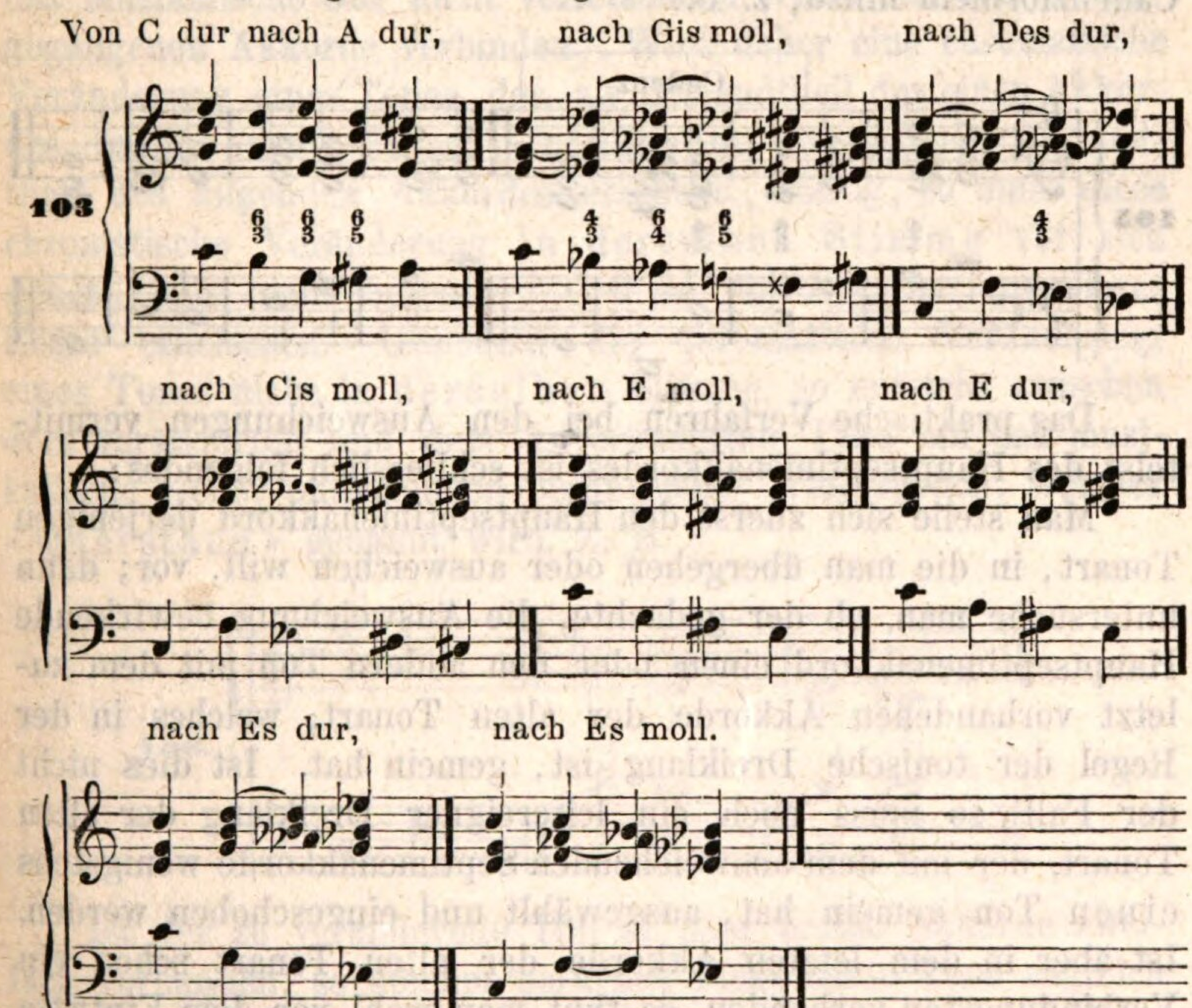
nach Cis moll, nach G moll, nach F moll, nach B moll.



Obgleich der C dur Dreiklang sich auch mit den Hauptseptimenakkorden von A dur und Gis moll vermittelst eines gemeinschaftlichen Tones verbinden lässt, so klingt eine derartige rasche Ausweichung nach diesen beiden Tonarten dennoch immer sehr hart und schroff. Die Kraft der alten Tonika ist nämlich so stark, dass sie selbst nach dem Erklingen eines leiterfremden Akkordes ihr Recht als Tonika noch nicht ganz aufgeben will, und gegen den im zweitfolgenden Akkorde chromatisch veränderten Ton cis oder ces, welche beiden Töne als Terz des betreffenden Akkordes besonders scharf hervortreten, querständig (siehe § 45) erscheint.

Wollen wir von C dur aus nach den noch übrigen Tonarten fliessend moduliren, so kann dies mit Hülfe von Vermittelungsakkorden auf folgende Weise geschehen:

103



Auf C moll kann man unbedingt C dur folgen lassen, denn beide Tonarten haben denselben Grundton und denselben Dominantakkord. Die Einführung des Dominantakkordes würde also in diesem Falle keine wirkliche Modulation bewirken.

Will man die tonischen Dreiklänge von C dur und C moll nicht unbedingt aufeinander folgen lassen, so kann man allenfalls den verminderten Septimenakkord der siebenten Stufe der C moll Tonleiter zwischen beide Akkorde noch einschieben, wodurch die Tonart C moll etwas bestimmter angedeutet wird.

104


Um einen förmlichen Uebergang in eine andere Tonart als solchen zu kennzeichnen und ihn recht vollständig zu machen, und um das Gefühl in der neuen Tonart völlig zu befestigen, fügt man nach der stattgefundenen Auflösung des die Ausweichung bewirkenden Akkordes noch in der Regel eine der bekannten Cadenzformeln hinzu, z. B.:

105


Das praktische Verfahren bei den Ausweichungen vermittelst des Hauptseptimenakkordes ist schliesslich folgendes:

Man stelle sich zuerst den Hauptseptimenakkord derjenigen Tonart, in die man übergehen oder ausweichen will, vor; dann untersuche man, ob der gedachte, die Ausweichung bewirkende Hauptseptimenakkord einen oder den andern Ton mit dem zuletzt vorhandenen Akkorde der alten Tonart, welches in der Regel der tonische Dreiklang ist, gemein hat. Ist dies nicht der Fall, so muss noch ein leitereigner Dreiklang der alten Tonart, der mit dem ausweichenden Septimenakkorde wenigstens einen Ton gemein hat, ausgewählt und eingeschoben werden. Ist aber in dem letzten Akkorde der alten Tonart schon ein Verbindungston vorhanden, so thut man wohl, vor dem Eintritte des ausweichenden Septimenakkordes dem letzten Akkorde noch die Lage zu geben, dass dieser gemeinschaftliche Verbindungston in die Oberstimme zu liegen kommt. Darnach untersucht man, welcher Ton des ausweichenden Septimenakkordes dem Basstone

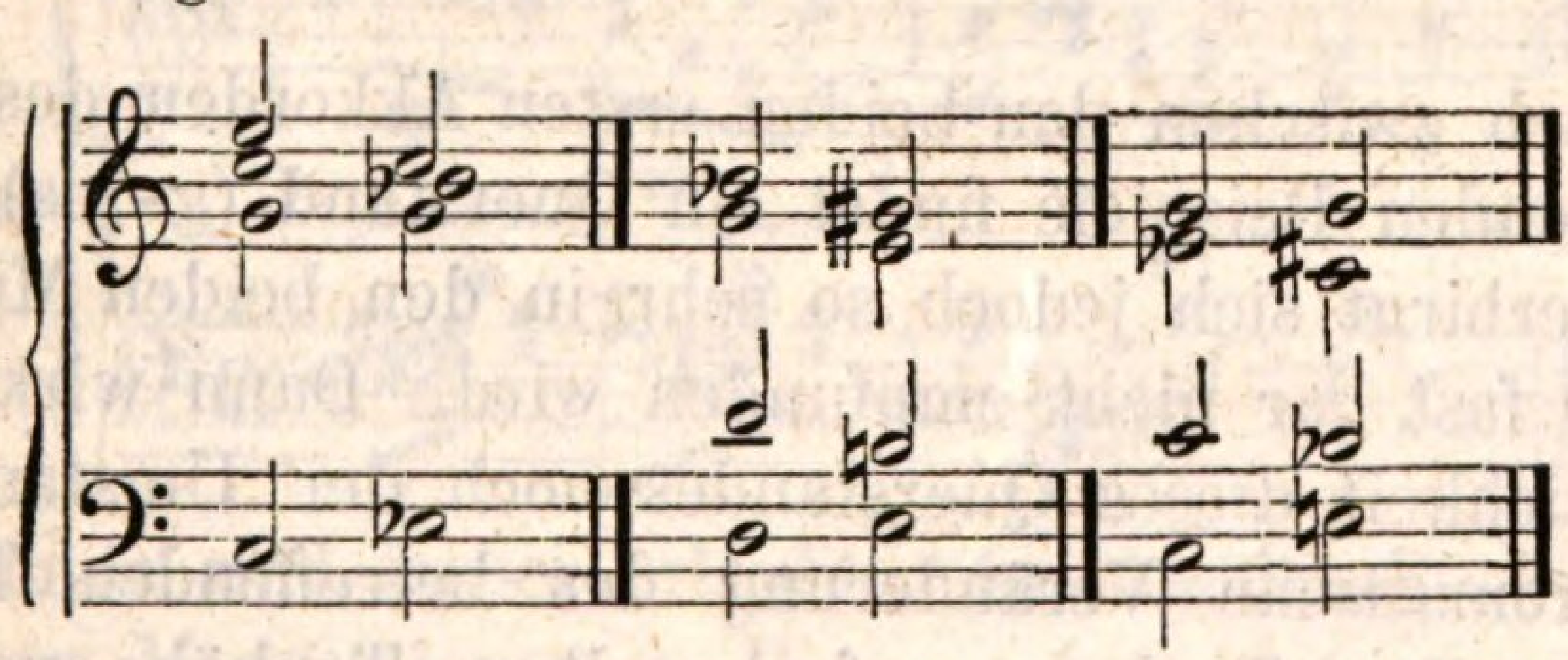
des vorhandenen Dreiklanges am nahesten liegt. Diesen Ton ergreife man im Basse beim Eintritte des Hauptseptimenakkordes; ferner lasse man nicht aus dem Auge, dass eine Umkehrung des Hauptseptimenakkordes, ihrer vollstimmigern Auflösung halber, der Grundform stets vorzuziehen ist. Dann löse man den Septimenakkord regelmässig auf und füge eine beliebige Cadenz hinzu.

Aufg. Modulire 1) von dem B dur und 2) von dem D dur Dreiklange ausgehend vermittelst des Hauptseptimenakkordes nach allen übrigen Tonarten, und füge jeder Ausweichung irgend eine Cadenzformel bei.

§ 45.

Bei der Anwendung leiterfremder Akkorde hat man ganz besonders darauf zu achten, dass sie sich auf eine fliessende, das musikalische Ohr nicht verletzenden Weise mit dem vorausgegangenen Akkorde verbinden. Wird daher eine chromatische Veränderung eines Tones, der, als Bestandtheil des einen Akkordes, in chromatischer Veränderung aber als ein Bestandtheil des folgenden Akkordes erscheint, nöthig, so muss diese chromatische Veränderung in derselben Stimme vor sich gehen, falls nicht besondere Gründe ein Abgehen von dieser Regel erheischen. Geschieht die chromatische Veränderung eines Tones nicht in derselben Stimme, so entsteht zwischen dem veränderten und dem unveränderten Tone ein das musikalische Gehör unangenehm berührender Widerspruch, welcher «Querstand» genannt wird. Z. B.

106.



Ist der zu verändernde Ton in dem ersten Akkorde zweifach vorhanden, so können natürlich nicht beide Töne zugleich erhöht oder erniedrigt werden, ohne Oktaven zu machen. Einer von Beiden muss also unter jeden Umständen unregelmässig fortschreiten. Ist es uns anheimgegeben, die Stimmlage des ersten Akkordes zu bestimmen, so thun wir wohl, den unregelmässig fortschreitenden Ton in eine Mittelstimme zu legen.

Liegt aber schon in dem ersten Akkorde der verdoppelte Ton in den beiden Aussenstimmen, so wird die unregelmässige Fortschreitung, falls sie in der Oberstimme stattfindet, viel härter und unangenehmer klingen, als wenn sie im Basse stattfindet. z. B.:

107.



Der Querstand kann sich sogar bis auf den zweitfolgenden Akkord erstrecken. Dies ist der Fall, wenn der querständige Ton in dem einen oder dem andern der beiden Akkorde als Terz erscheint. Dies hat seinen Grund darin, dass fast in allen Akkorden die Terz das hervorstechendste Intervall ist, welches bekanntlich auch einen der Gründe ist, warum sie nur selten verdoppelt wird.

108.



Auch zwischen den beiden ersten Akkorden des erstern der vorstehenden Beispiele findet ein Querstand (g-gis) statt. Derselbe verbirgt sich jedoch so sehr in den beiden Mittelstimmen, dass er fast gar nicht empfunden wird. Dann wirkt ferner zur Erträglichkeit dieses Querstandes noch der Umstand mit, dass die chromatische Veränderung des betreffenden Tones in ein und derselben Tonlage, auf derselben Tonhöhe vor sich geht. Es beruht also die Erträglichkeit dieses Querstandes auf einer blossen Täuschung, indem das musikalische Ohr uns auf den ersten Augenblick überredet, es sei die chromatische Veränderung in derselben Stimme vor sich gegangen. Würde man die zweite Stimme mit der dritten verwechseln, d. h. die zweite Stimme um eine Oktave tiefer setzen, in welchem Falle dann

die chromatische Veränderung jenes Tones nicht mehr in derselben Tonlage vor sich gehen könnte, so würde der Querstand viel deutlicher hervortreten und als fehlerhaft zu betrachten sein, z. B.:

109. 

Selbst in Aussenstimmen kann unter Umständen ein Querstand nicht gehörwidrig und darum zulässig sein. Es ist dies der Fall, wenn das querständige Verhältniss in Akkorden auftritt, die zu verschiedenen, von einander unterscheidbaren Gliedern eines Satzes gehören, z. B.:

110. 

Ferner bedingt zuweilen die fliessende Führung der Stimmen eine Nichtbeachtung des Querstandes, z. B.:

Beethoven.

111. 

Querstände sind ferner erlaubt zum Ausdrucke scharfer, gewichtiger Modulationen, z. B.:

112. 

Auch noch andere Umstände können einen Querstand rechtfertigen. So musste in folgendem, einer Mozart'schen Menuett

entnommenen Beispiele wegen der beabsichtigten strengen, d. i. der in derselben Tongrösse stattfindenden Wiederholung des Motivs c h dis in der Untersekunde unbedingt der Querstand h be zum Opfer gebracht werden.

113. 

Schliesslich werden wir vor Querständen nie zurückschrecken, sondern sie anwenden, wenn die Härte und das Widersprechende derselben unserm Zwecke zusagt. So ist z. B. jedenfalls unläugbar, dass Beethoven in seinem Opus 120 (« 33 Variationen ») in der dunkeln, abentheuerlichen zwanzigsten Variation folgenden Querstand mit Absicht angewandt hat, indem er hier zum Ausdrucke des Aussergewöhnlichen, des Abentheuerlichen sich der wunderlichsten, herbesten und aussergewöhnlichen Harmoniefolgen bediente.

114. 

Wir werden später sehen, dass selbst Quinten- und Oktavenparallelen für gewisse Zwecke brauchbar und dann erlaubt sind. Obzwar wir schon hier dem Schüler den Rath geben, sich vor einer Verzärtelung und Verweichlichung seines musikalischen Sinnes zu hüten, so darf er bei seinen harmonischen und melodischen Uebungen jedoch nie nach solchen ausnahmsweisen Bildungen haschen, oder gar seine Fehler mit dem Vorhandensein dergleichen Abweichungen von der allgemeinen Regel in den Werken der classischen Meister zu rechtfertigen suchen; denn der gereifte und echte Künstler bedarf zum wahren Ausdrucke seiner Empfindungen der mannigfaltigsten Mittel, und muss am rechten Orte auch das Härteste auszusprechen nicht scheuen. Viele wirklichen Talente sind aber durch ein absicht-

liches Haschen und Tappen nach solchen Exceptionen, und um originell zu erscheinen, auf völlige Irrwege gerathen und für die Kunst verloren gegangen.

§ 46.

Ausser dem Hauptseptimenakkorde besitzt zunächst der verminderte Septimenakkord die Fähigkeit, eine Modulation zu bewerkstelligen. Obgleich er nur in Moll leitereigen ist, so gestattet man ihm dennoch auch eine Auflösung nach Dur. Wir können also mit diesem Akkorde nicht allein nach allen Molltonarten, sondern auch nach allen Durtonarten ausweichen. Ausserdem hat er auch noch den Vorzug, dass er sich sehr leicht und gut mit jedem andern ihm vorausgehenden Akkorde verbinden lässt. Seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit halber bezeichnet er aber nur sehr unbestimmt eine Tonart, da ein und derselbe Akkord in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit sich nach vier verschiedenen tonischen Dreiklängen auflösen kann. Diese Unbestimmtheit und Ungewissheit des genannten Akkordes wird aber dadurch beseitigt und aufgehoben, wenn man seine Septime im Voraus auflöst, in welchem Falle dann ein Hauptseptimenakkord aus ihm entsteht, durch welchen die beabsichtigte Modulation eine bestimmte Tendenz erhält. Trotz dieses kleinen Uebelstandes ist er dennoch das interessanteste, vielseitigste und bequemste aller Modulationsmittel. In Anbetracht des tonischen Inhaltes dieses Akkordes gibt es eigentlich nur drei völlig von einander verschiedene verminderte Septimenakkorde.

115. 

Da in diesen drei Akkorden die zwölf halben Töne der Oktave enthalten sind, so sind alle andern verminderten Septimenakkorde ihrem tonischen Inhalte nach nur blosse Wiederholungen dieser drei Akkorde. So ist z. B. der verminderte Septimenakkord h d f as in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit eine blosse Wiederholung von d f as ces u. s. f.

Das praktische Verfahren bei Anwendung dieses neuen Modulationsmittels ist folgendes:

„Man stelle sich die Septime derjenigen Tonart,

nach welcher man ausweichen will, und den auf ihr stehenden leitereignen verminderten Septimenakkord vor, führe ihn ohne Weiteres ein, und löse ihn regelmässig auf". Um die rasche Auffindung des betreffenden verminderten Septimenakkordes kann man nie in Verlegenheit kommen, da er aus lauter kleinen Terzen zusammengesetzt ist. Grössere Schwierigkeiten, als die Auffindung des betreffenden, in die neue Tonart führenden verminderten Septimenakkordes, macht die richtige Auflösung desselben. Ob zwar man weiss, dass er nach dem tonischen Dreiklange fortschreitet, ist ausserdem auch nöthig zu wissen, welcher Ton die Terz, die Quinte, die Septime oder der Grundton sei, um einem jeden dieser Töne seine regelmässige Fortschreitung zu Theil werden zu lassen. Da die Umkehrungen eines verminderten Septimenakkordes von der Grundform schwer zu unterscheiden sind, so ist auch ein Erkennen der Intervalle eines solchen Akkordes mit Schwierigkeiten verbunden. Aber auch diese Schwierigkeit verschwindet, wenn man im Auge behält, dass die Septime des leitereignen verminderten Septimenakkordes die leitereigene Sexte der Molltonleiter ist, diese aber von der leitereignen Quinte (der Dominante) nur um einen halben Ton entfernt ist. Man stelle sich also nach der Einführung eines leiterfremden verminderten Septimenakkordes nur gleich die Dominante der neuen Tonart, in welche man ausweichen will, vor. Der über diesem Tone liegende Halbton ist ein Bestandtheil des betreffenden verminderten Septimenakkordes, er ist die Septime des Akkordes. Und um uns das Geschäft der Auflösung des ausweichenden verminderten Septimenakkordes noch mehr zu erleichtern, lösen wir, wie schon gesagt, diese Septime zuerst auf, d. h. wir lassen sie nach der um einen halben Ton tiefer liegenden Dominante fortschreiten, wodurch der Hauptseptimenakkord der neuen Tonart aus ihm entsteht. — Der grössern Deutlichkeit halber wollen wir das Gesagte an einem Beispiele anwenden.

Gesetzt, wir wollten von D dur aus nach F dur oder F moll ausweichen, so haben wir uns zunächst zu fragen, wie die leitereigene Septime der F dur und F moll Tonleiter, und wie der auf diesem Tone stehende verminderte Septimenakkord heisse? Es ist der Akkord e g be des. Darauf untersuchen

wir, ob etwa dieser Akkord sich durch einen gemeinschaftlichen Ton mit dem D dur Dreiklange verbinden lässt. Wäre diess der Fall, so legten wir diesen Ton schon im D dur Dreiklange in eine Aussenstimme. Ob zwar nun in beiden Akkorden kein gemeinschaftlicher Ton vorhanden ist, so verbindet sich der verminderte Septimenakkord e g be des dennoch sehr gut mit dem D dur Dreiklange. Der verminderte Septimenakkord e g be des kann nämlich in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit auch als e g be cis, welches die erste Umkehrung des leitereignen verminderten Septimenakkordes aus D moll ist, gelten. Der Akkord e g be des ruft also bei seinem Eintritte in unsrem Gefühle den Eindruck einer Modulation noch nicht hervor, indem dasselbe ihn auf den ersten Augenblick noch als den leitereignen Septimenakkord aus D moll, welcher sich bekanntlich auch nach dem D dur Dreiklange auflösen kann, betrachtet und empfindet. Erst durch die nun statt findende Fortschreitung, und namentlich durch die zuerst fortschreitende Septime, erhält er einen bestimmten Tendenzausdruck. Zur Erkennung dieser Septime stellen wir uns die Dominante der F dur oder F moll Tonart vor. Diese ist c, folglich heisst die Septime des. Lassen wir dieses *des* nach c fortschreiten, so haben wir die erste Umkehrung des Hauptseptimenakkordes aus F dur, die uns keinen Augenblick mehr darüber im Zweifel lässt, dass wir nach F dur oder F moll wollen. Da wir ferner, wie es bei den Ausweichungen vermittelst des Hauptseptimenakkordes geschehen, darauf zu achten haben, dass kein Querstand eintrete, und wir in den Aussenstimmen die zunächst gelegenen Töne des folgenden Akkordes ergreifen, so könnten wir, falls der D dur Dreiklang in der Oktavenlage stände, die Stimmen etwa so führen:

116. 

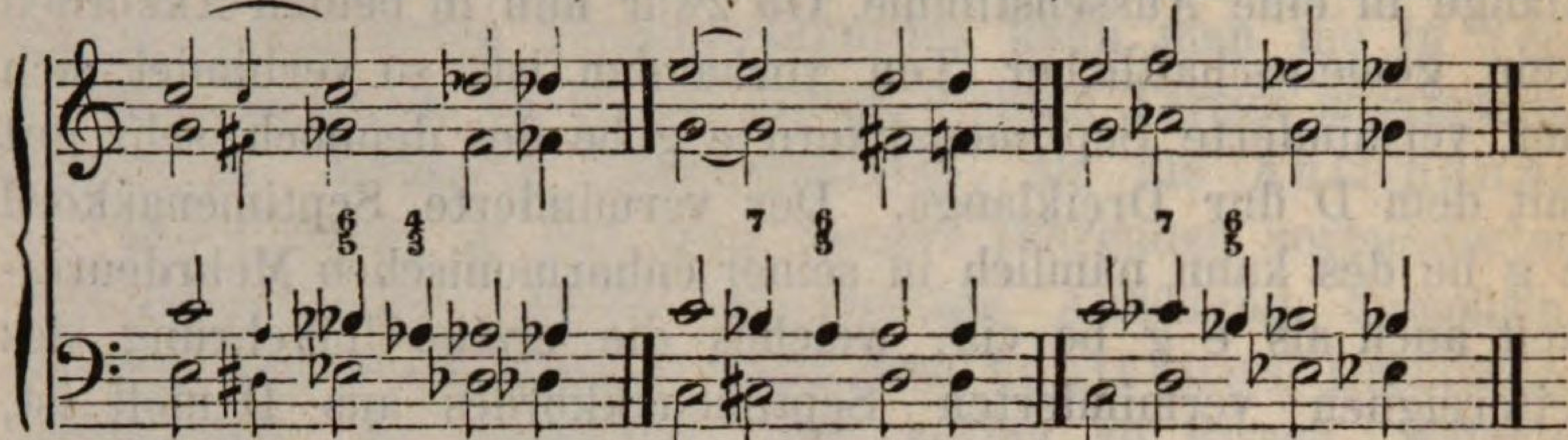
Stände der D dur Dreiklang in der Terzen- oder Quintenlage, so könnte man die Stimmen etwa so führen:

117. 

Ausweichungen vermittelst des verminderten Septimenakkordes, von C dur ausgehend, nach allen Tonarten.

Von C dur

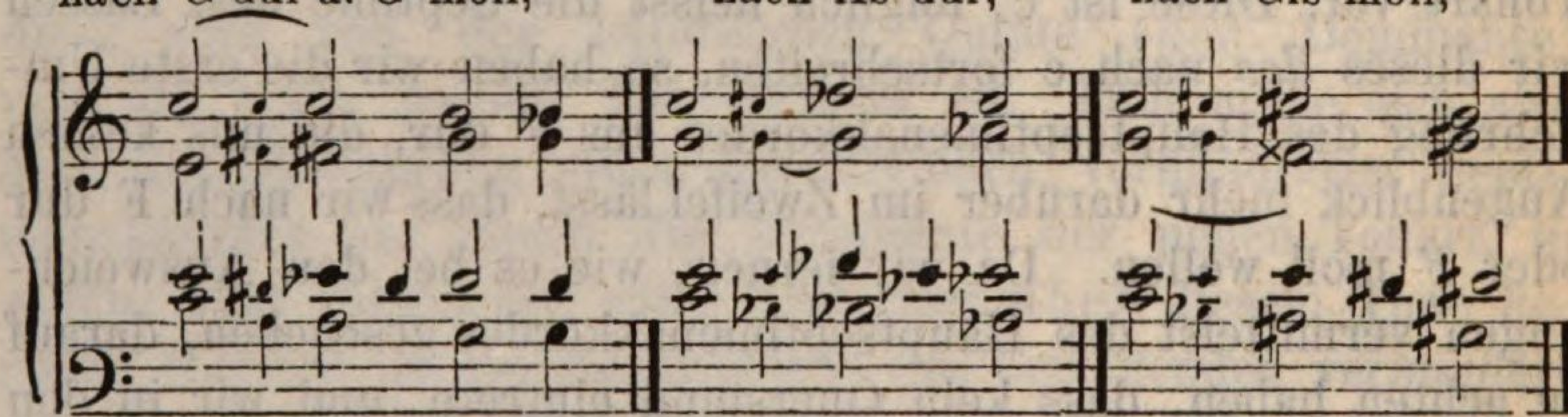
nach Des dur u. Des moll, nach D dur u. D moll, nach Es dur u Es moll



nach E dur u. E moll, nach F dur u. F moll, nach Fis dur u. Fis moll,



nach G dur u. G moll, nach As dur, nach Gis moll,



nach A dur u. A moll, nach B dur u. B moll, nach H dur u. H moll,



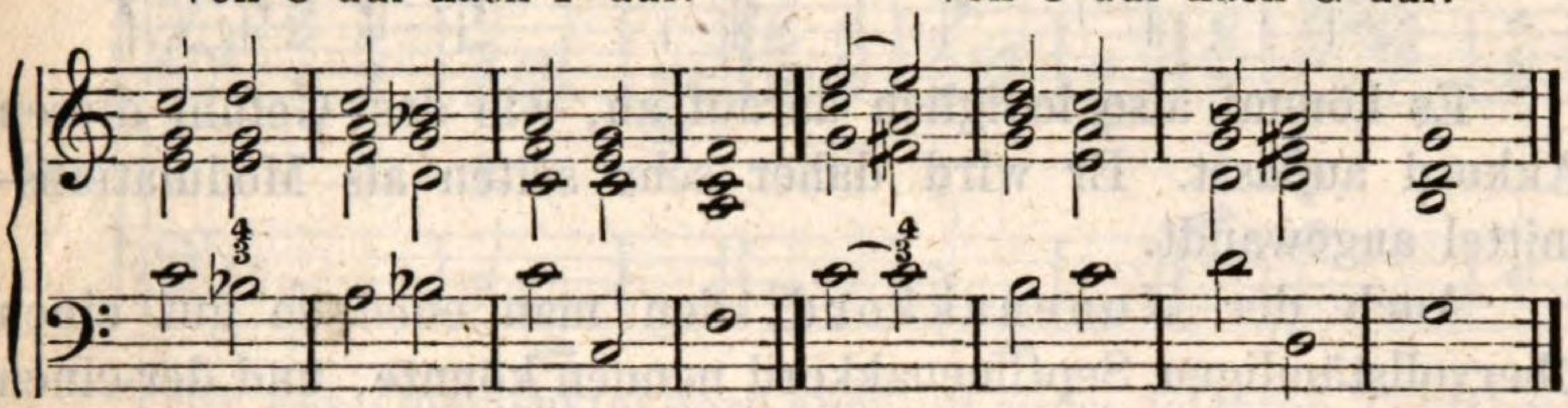
*

Auch hier klingen die raschen Ausweichungen nach A dur und Gis moll aus dem in § 41 angeführten Grunde hart und schroff.

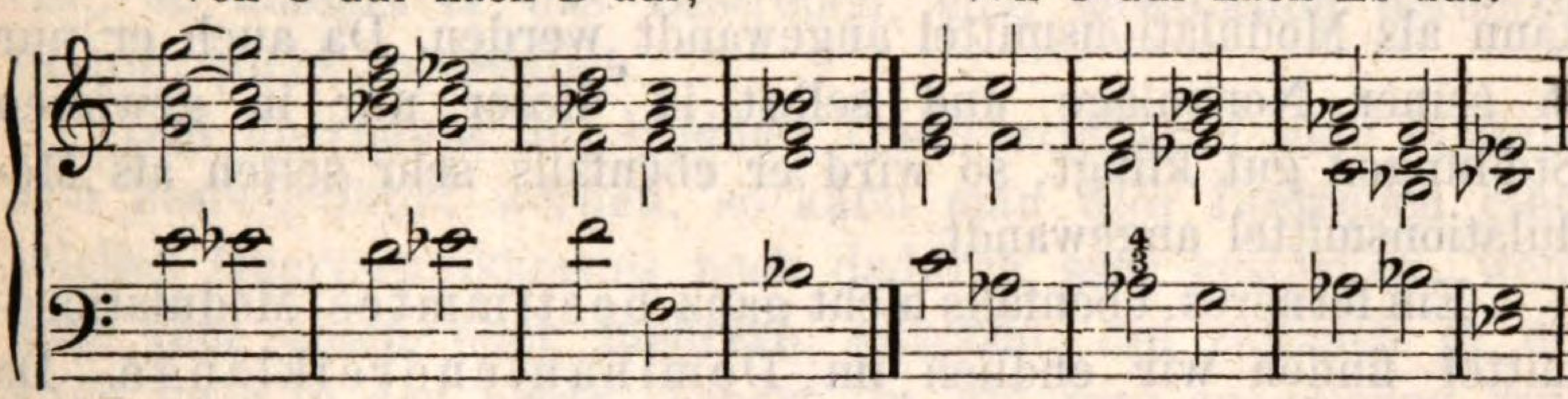
Aufg. Modulire vermittelst des verminderten Septimenakkordes vom F dur oder F moll Dreiklange ausgehend nach allen Tonarten.

Auch der Septimenakkord der siebenten Stufe der Durtonleiter kann als Ausweichungsmittel gebraucht werden. Da er sich nur nach Dur auflösen kann und darf, so ist sein Gebrauch natürlich viel beschränkter. Nicht minder hinderlich sind seiner Verwendung als Modulationsmittel die Umstände, dass er nur in seiner Septimenlage gut klingt und eine Vorbereitung seiner Septime wünschenswerth ist.

Von C dur nach F dur. Von C dur nach G dur.



Von C dur nach B dur, Von C dur nach Es dur.



Die drei ersten Beispiele werden ungefähr sämmtliche Ausweichungen sein, die sich mittels dieses Akkordes auf direktem Wege gut bewerkstelligen lassen. Schon bei der Ausweichung nach Es dur war, um eine unangenehme Härte zu vermeiden, ein Vermittelungsakkord nöthig. Mit Hilfe von Vermittelungsakkorden werden allerdings noch einige ähnliche Ausweichungen bewerkstelligt werden können; nach allen Durtonarten aber auf diese Weise ausweichen zu wollen, wäre zwecklos.

Ferner ist der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe unter die Modulationsmittel zu rechnen.

Seine Unvollkommenheit, so wie der Umstand, dass auch er einer Mehrdeutigkeit fähig ist, sind die Ursache, dass auch er nur mit sehr geringer Bestimmtheit eine Tonart andeutet und in dieselbe überleitet. Dazu kommt noch, dass das Gefühl ihn stets als einen Theil des Hauptseptimenakkordes oder einer der beiden Septimenakkorde der siebenten Stufe auffasst. Denkt man sich z. B. den verminderten Dreiklang e g be als einen Theil des Hauptseptimenakkordes c e g be, so führt er uns

unstreitig nach F dur oder F moll; denkt man sich ihn aber als Theil der verminderten Septimenakkorde cis e g be und ais cis e g, so führt er uns in ersterm Falle nach D dur oder D moll und im zweiten Falle nach H dur oder H moll.

118.



Es kömmt also lediglich darauf an, wie das Gefühl diesen Akkord auffasst. Er wird daher sehr selten als Modulationsmittel angewandt.

Auch der Nonenakkord, den man eben so gut einen übervollständigen Septimenakkord nennen könnte, und der einen jeden der drei genannten Septimenakkorde in sich schliesst, kann als Modulationsmittel angewandt werden. Da auch er nur in seiner Nonenlage und selbst in dieser nur in gewissen Stellungen gut klingt, so wird er ebenfalls sehr selten als Modulationsmittel angewandt.

Ein ferneres, ebenfalls nicht ganz bestimmtes Modulationsmittel finden wir endlich im Dominantendreiklange. Da jeder als Modulationsmittel zu verwendende Dominantendreiklang noch in mehrern andern Tonarten als leitereigener Akkord vorkommt, so wird die eigentliche Modulation erst dann empfunden, nachdem noch andere leitereigene Akkorde der neuen Tonart aufgetreten sind. Er leitet uns daher auf eine ganz sanfte, ruhige und fast unmerkliche Weise aus einer Tonart in die andere.

119.



I(F)V I VI II V I I I IV II I V I
C dur F dur

In dem ersten der vorstehenden Beispiele empfindet man die eigentliche Modulation erst bei dem ersten Akkorde des zweiten Taktes.

Selbst der tonische Dreiklang der neuen Tonart, wenn er in seiner zweiten Umkehrung, und auf einem schweren Takttheile auftritt, kann eine Modulation herbeiführen. Zur Vollendung einer solchen Modulation ist dann aber erforderlich, dass diesem Quartsextakkorde die Dominantenharmonie der neuen Tonart folge.

120.



Tritt der Quartsextakkord aber auf einem leichten Takttheile ein, so äussert er das Bestreben, eine Modulation herbeizuführen, nicht so deutlich.

Soll überhaupt durch einen Quartsextakkord eine Modulation herbeigeführt werden, so kann man dies Bestreben eines solchen Quartsextakkordes noch dadurch sehr bestärken, wenn man ihm einen oder mehrere Akkorde, die zugleich in der alten, wie in der neuen Tonart, in die man ausweichen will, als leitereigene Akkorde vorhanden sind, voraus gehen lässt. Z. B.

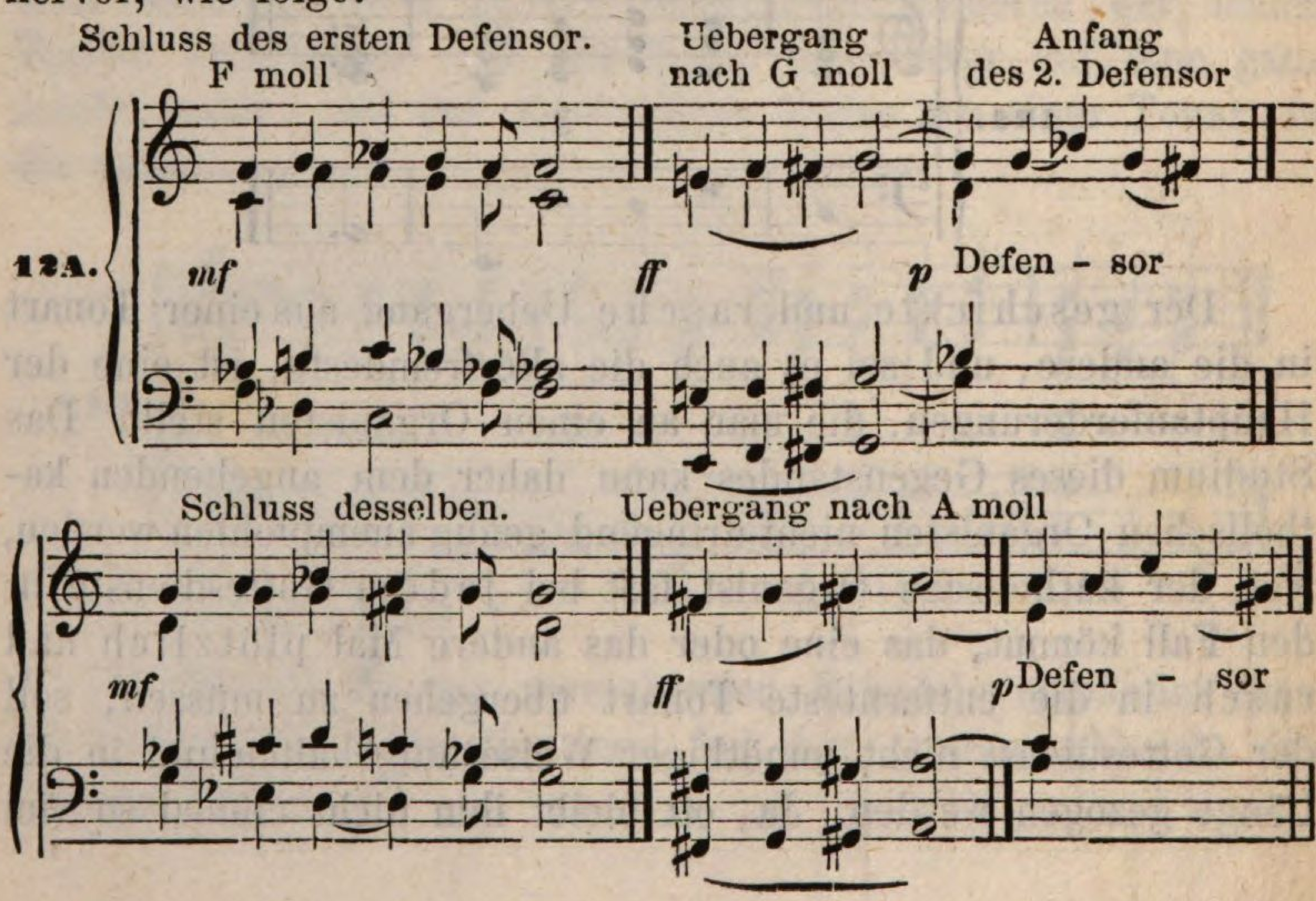
121.



Der geschickte und rasche Uebergang aus einer Tonart in die andere, und sei es auch die allerfremdeste, ist eine der Hauptanforderungen, die man an einen Organisten stellt. Das Studium dieses Gegenstandes kann daher dem angehenden katholischen Organisten nicht dringend genug anempfohlen werden, weil der katholische Organist fast bei jedem Gottesdienste in den Fall kömmt, das eine oder das andere Mal plötzlich und rasch in die entfernteste Tonart übergehen zu müssen, soll der Gottesdienst nicht unnöthiger Weise aufgehalten und in die Länge gezogen werden. Ja, oft bleibt ihm nicht einmal so viel

Zeit übrig, um einen vollständigen Uebergang bewerkstelligen zu können. Wir erinnern nur an die Begleitung der Gesänge, welche in ununterbrochener rascher Folge dreimal wiederholt, und jedesmal um einen halben Ton höher gesungen werden müssen, wie das *Defensor* (ein Bittgesang zum Segen), und das *Alleluia* in der Messe des Charsamstags. Auch würde durch die ausführliche Bewerkstellung eines Uebergangs die an dieser Stelle beabsichtigte Steigerung, und zwar in ersterm Falle das immer heisser und dringlicher werdende Flehen zu Gott, im zweiten Falle der sich immer steigernde Jubel über das durch die nun bald erfolgende Auferstehung des Heilandes gänzlich vollendete und vollbrachte Erlösungswerk zu sehr unterbrochen, und der beabsichtigte Effekt gänzlich verloren gehen. In derartigen Fällen kann man eine neue, wenn auch ganz fremde Tonart der andern unbedingt folgen lassen, oder man bedient sich zur Verbindung beider Tonarten einiger im Unisono fortschreitender Töne. In jenem *Alleluia* z. B. bedürfen die sich folgenden Tonarten gar keines Bindemittels, weil die Melodie mit der Dominante, die man in diesem Falle in der Regel im Unisono begleitet, beginnt; im *Defensor* dagegen genügen einige Töne in chromatischer Folge, um den Uebergang in die folgende Tonart zu vermitteln. Und welch' herrlichen und grossartigen Effekt bringen diese drei bis vier Töne, zumal wenn sie mit voller Orgel und in mehrfacher Verdoppelung ausgeführt werden, hervor, wie folgt:

12a.

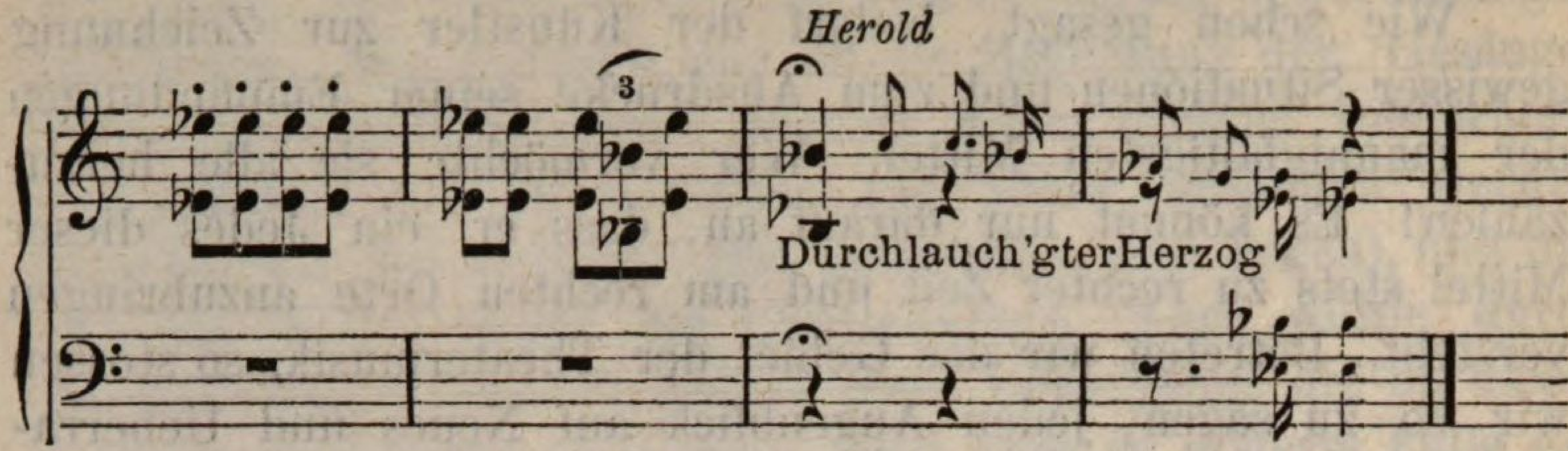


Wie schon gesagt, bedarf der Künstler zur Zeichnung gewisser Situationen und zum Ausdrucke seiner Empfindungen der mannigfaltigsten Mittel. Wer vermöchte sie alle herzuzählen! Es kömmt nur darauf an, dass er ein Jedes dieser Mittel stets zu rechter Zeit und am rechten Orte anzubringen versteht. Betreten wir das Gebiet der Theatermusik, so stossen wir so zu sagen, jeden Augenblick auf Neues und Ueberraschendes. Von den vielen aussergewöhnlichen Fällen seien nur einige hier erwähnt. — « Herzog N. hat eine Bauernhochzeit mit seiner Gegenwart beehrt. Nachdem man sich in Tanz und Spiel der ausgelassensten Freude überlassen, tritt plötzlich ein Herold herein und meldet, dass man so eben in der Nähe einen vermummten Meuchelmörder, der dem Herzoge nach dem Leben trachte, aufgefangen, und den man im Augenblicke vorführen werde. » Wie könnte nun der plötzliche unerwartete Eintritt des Herolds, so wie der panische Schreck, der sich der ganzen Gesellschaft ob dieser Nachricht bemächtigte, besser gezeichnet und ausgedrückt werden, als auf folgende Weise?

Altdeutscher Tanz.

123





Oder wer wollte jene von A. B. Marx in seiner Compositionslehre angeführten offenen Quintenparallelen, die unser Altmeister Gluck in der Schlummerscene des Rinald seiner Oper « Armida » zu wiederholten Malen anwendet, tadeln und unzulässig finden (siehe folgendes Beispiel), in denen er den letzten Zug für jenes Gemälde wohllüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niederthauen lässt, findet?

124





So war ferner jener hässliche und widerliche Klang einer Folge mehrerer grossen Terzen dem unsterblichen Mozart gerade erwünscht, um in seinem « Don Juan » gegen Ende des ersten Finales den Chor seinen Abscheu über die Hässlichkeit der eben vollbrachten That des Don Juan aussprechen zu lassen, und das Schreckhafte des über dem Haupte des Verbrechers sich zusammenziehenden Ungewitters zu zeichnen, wie folgt:

125.



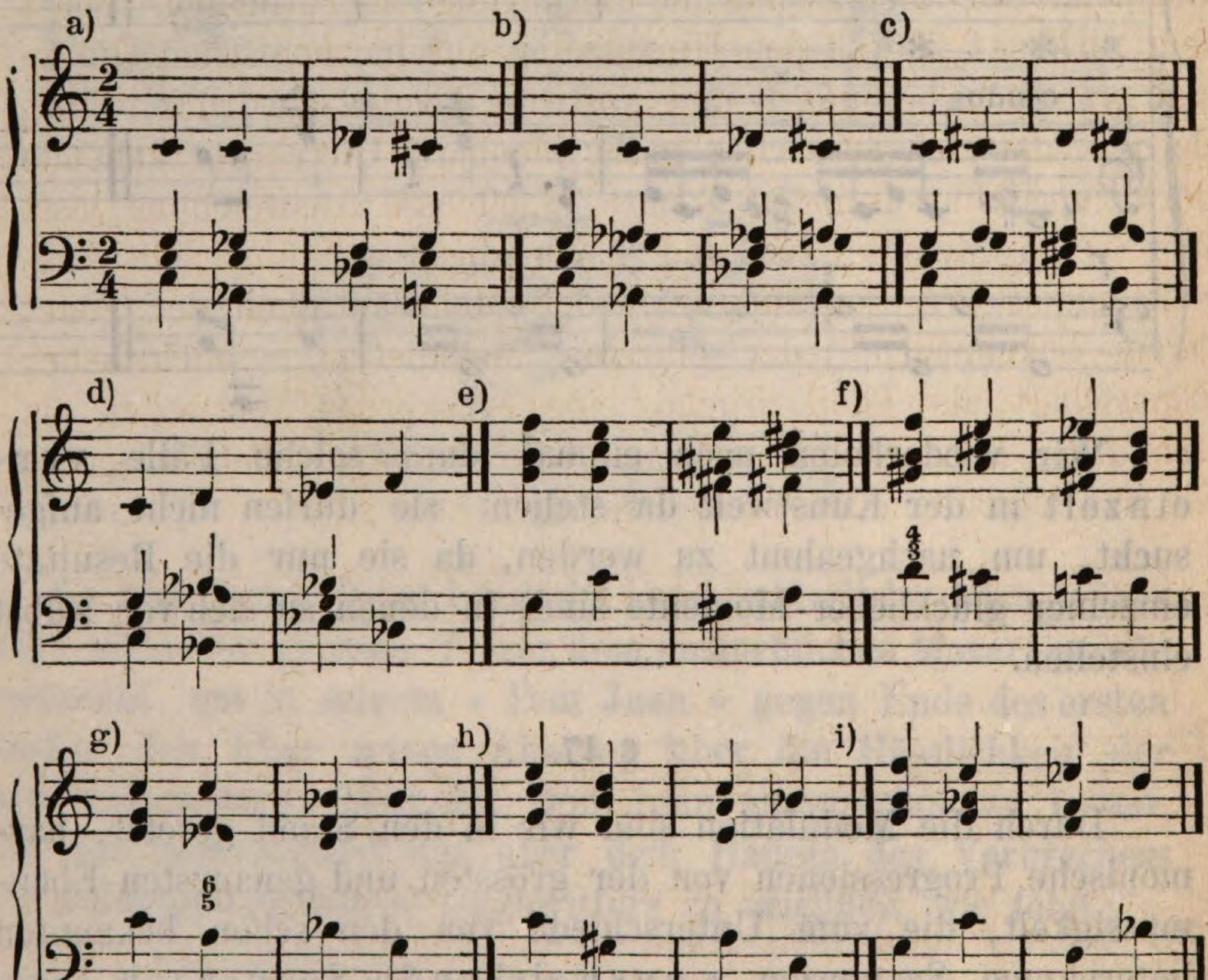
Wir wiederholen noch einmal dass solche Fälle vereinzelt in der Kunstwelt da stehen; sie dürfen nicht aufgesucht, um nachgeahmt zu werden, da sie nur die Resultate einzelner glücklicher Momente sind, in denen sie sich von selbst einstellen.

§ 47.

Durch die Modulation sind wir in den Stand gesetzt, harmonische Progressionen von der grössten und genauesten Ebenmässigkeit, die zum Unterschiede von den schon bekannten leitereignen Sequenzen « ausweichende Sequenzen » ge-

nannt werden, zu bilden. Auch betrachten wir das einer Sequenz zu Grunde liegende Motiv jetzt aus einem andern Gesichtspunkte. Bei der Versetzung des Motivs auf andere Tonstufen fragen wir jetzt nicht bloss mehr, von welcher Art die Tonschritte des Motivs, die wir jetzt mit der grössten Genauigkeit in einer jeden Stimme wiederholen, sind, und von welcher Art die Akkordfolge des Motivs sei — ob dasselbe etwa aus zwei oder noch mehreren Dur- und Molldreiklängen, oder aus einem Septimenakkorde und einem Dreiklange u. s. w. zusammengesetzt sei — sondern durch was für ein Akkord die Ausweichung herbeigeführt wird, und nach welcher Tonart die erste Ausweichung, die uns dann als Motiv dient, gehe. Erstens muss also jede folgende Ausweichung durch ein und dasselbe Ausweichungsmittel bewirkt werden, und zweitens muss jede folgende Ausweichung von derselben Art sein; d. h. geht die erste Ausweichung etwa nach der grossen oder kleinen Ober- oder Untersekunde, nach der grossen oder kleinen Ober- oder Unterterz, so muss jede folgende Ausweichung eben so beschaffen sein.

Aufg. Bilde nach folgenden Motiven ausweichende Sequenzen.

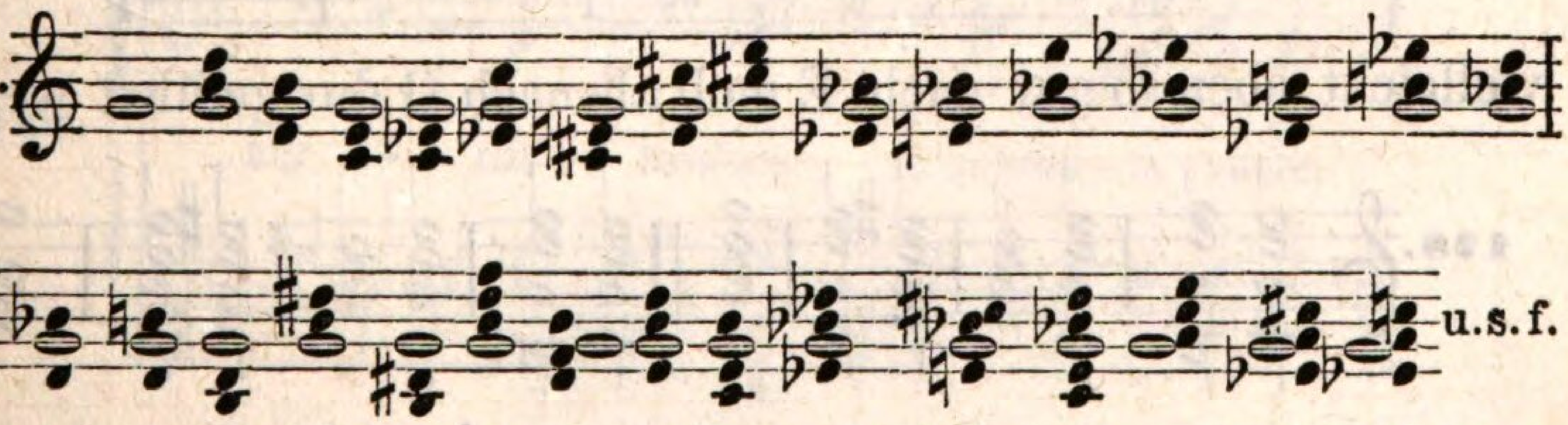


§ 48.

Da uns die Mittel und Wege, um aus einer Tonart in eine andere zu gelangen, nunmehr bekannt sind, so handelt es sich zunächst darum, das Erlernte auf die Begleitung gegebener Melodieen anzuwenden.

Soll eine Melodie eine harmonische Begleitung erhalten, so werden wir von jetzt ab jedesmal vor dem Beginne der Harmonisirung zuerst untersuchen, ob die fragliche Melodie eine Unterlage leiterfremder Akkorde unbedingt fordere, oder ob sie eine Unterlage leiterfremder Akkorde zwar nicht gerade erheische, eine solche aber zulasse. Erfordert eine Melodie das Eintreten leiterfremder Akkorde, so trägt sie die Merkmale des geforderten Ueberganges in eine fremde Tonart schon an sich selbst; und es wird der förmliche Uebergang in die fremde Tonart durch das Hinzutreten der harmonischen Unterlage nur um so deutlicher ausgeprägt; wohingegen eine Melodie, welche die Merkmale eines förmlichen Ueberganges in eine andere Tonart nicht an sich trägt, die Unterlage leiterfremder Akkorde, und somit die vorübergehende Berührung einer fremden Tonart aber zulässt, durch das Hinzutreten der harmonischen Unterlage erst einen besondern und andern Tendenzausdruck erhält, als den, der sich äusserlich in ihr offenbart. Die vorübergehende Berührung einer fremden Tonart, eine blosse Ausweichung lässt aber jede Melodie zu, und haben diese willkührlichen Ausweichungen ihre Begründung in der Mehrdeutigkeit der Töne; indem bekanntlich jeder einzelne Melodieton in mehrfacher Eigenschaft als Theil irgend eines Akkordes, entweder als Grundton, Terz, Quinte, Septime oder None erscheinen kann, wie aus folgendem Beispiele ersichtlich ist:

125.



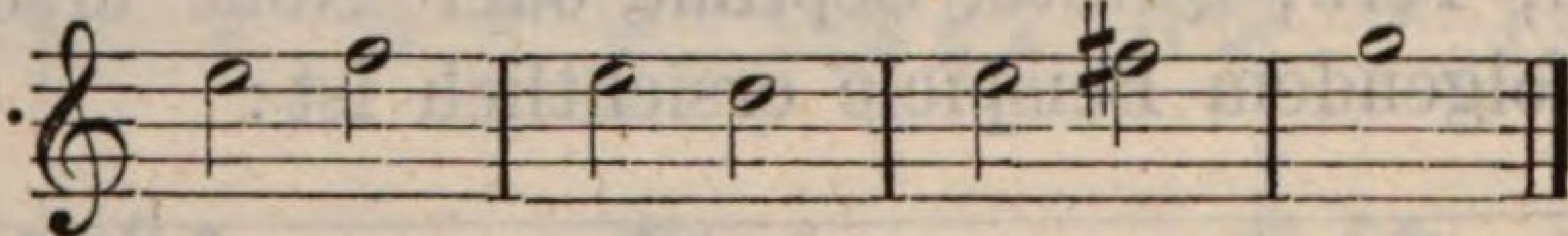
Durch die wohlverstandene, mit Geschmack und Maass angewandte willkührliche Ausweichung kommt Interesse, wohlthuende Abwechselung und belebende Frische in die Harmonie-

folge; doch hat man sich bei deren Anwendung davor zu hüten, dass die Harmoniefolge nicht in geschmacklose Gesuchtheit und Ueberladung, oder gar in Bizarrie ausarte.

Welches sind nun aber die Merkmale, an denen man erkennt, ob eine Melodie eine Unterlage leiterfremder Akkorde geradezu bedingt und fordert? — Diese Merkmale könne innere oder äussere sein. Die äussern Merkmale einer ausweichenden Melodie sind die in ihr vorkommenden leiterfremden Töne, insofern dieselben als wesentliche Theile der Melodie erscheinen. Treten diese leiterfremden Töne aber nur als blosse Hilfs- oder Wechselnoten oder als Durchgänge auf (siehe § 47), so deuten sie nicht auf eine Modulation hin, in welchem Falle sie denn auch keinen selbständigen Akkord zur Unterlage erhalten. Tritt nun ein leiterfremder Ton als wesentlicher Ton in einer Melodie auf, so fasst unser Gehör und Gefühl diesen Ton zunächst als zu derjenigen Tonart gehörend auf, welche mit der vorhandenen Tonart nächstverwandt ist. Begegnen wir daher in einer in C dur stehenden Melodie einem fis, so vermuthen wir in diesem Tone zunächst die Tonart G dur, und nicht E moll, D dur, A dur oder eine noch fremdere Tonart; erscheint in C dur ein cis, so vermuthen wir zunächst D dur, indem diese Tonart näher mit C dur verwandt ist, als A dur; erscheint in C dur der Ton be, so vermuthen wir F dur u. s. f.

Es sind dies aber auch nur Vermuthungen; denn wie wir an Beispiel 125 gesehen, gewährt die Mehrdeutigkeit der Töne uns einen ungeheuern Spielraum. So z. B. könnte die Modulation in folgendem Sätzchen

127.



vielleicht eben so gut nach E moll als nach G dur geführt werden.

128.



Diese Unsicherheit wird dadurch beseitigt, dass man nicht allei nauf die äussern, sondern auch auf die innern Merkmale, wodurch eine Modulation bedingt wird, Rücksicht nimmt. Die

innern Merkmale, wodurch eine Modulation bedingt wird, sind aber vorzugsweise in den Ruhepunkten der Melodie, also in den Schlüssen der Sätze und Satztheile zu suchen.

Ruht z. B. ein Satz oder Satzglied einer in C dur stehenden Melodie auf dem Tone g aus, und es gehen diesem g die Töne h und a voran, so deutet unser Gefühl dieses g gerne als eine neue Tonika, demzufolge dann eine Ausweichung nach G dur stattfinden müsste; ruht ein Satz oder Satzglied einer in C dur stehenden Melodie auf dem Tone a aus, und es gehen diesem a die Töne c h oder d h voran, so muss wohl eine Ausweichung nach A moll stattfinden u. s. f. Wie man sieht, ist das Erscheinen eines leiterfremden Tones nicht einmal nothwendig, um eine Ausweichung oder einen Uebergang in eine andere Tonart herbeizuführen. Treten zu diesen innern Merkmalen die äussern Merkmale aber noch hinzu, so ist es um so besser, und es wird dann die betreffende Ausweichung um so deutlicher bestimmt und festgestellt. In Beispiel 127 fiele daher die Entscheidung jedenfalls zu Gunsten von G dur aus, welche Modulation auch am naheliegendsten und am natürlichsten ist.

Und wem könnte es etwa einfallen, eine Harmonisirung des dritten und vierten Taktes des folgenden Beispiels in der Haupttonart C dur zu erzwingen?

129.



Oder wer in aller Welt wollte folgende Sätze (Bruchstücke aus lateinischen Choralgesängen) so harmonisiren:

130.



Wiederstrebt in dem ersten der vorstehenden Beispiele der Ton a nicht ganz entschieden der Tonart Es dur? — Und sagt unser Gefühl uns nicht ganz deutlich, dass hier die Modulation

nach G moll und in dem folgenden Beispiele nach E moll geführt werden müsse, zumal da die Molodie in ersterm Beispiele auf dem Tone g und in letzterm auf dem Tone e ausruht? Dass bei einer den lateinischen Choralgesängen beizufügenden harmonischen Begleitung der eigenthümlichen Einrichtung der denselben zu Grunde liegenden Tonleitern halber die Modulation sehr häufig von den gewöhnlichen Bahnen abweichen muss (worüber später das Nöthige mitgetheilt werden wird) sei schon hier bemerkt. In den beiden vorstehenden Beispielen in No. 130 liegen aber keine derartigen Gründe vor, um eine Modulation, wie die obenstehende, herbeizuführen.

In Vorstehendem war bloss von der durch die innere Einrichtung der Melodie bedingten und geforderten, mithin von der unwillkührlichen Modulation die Rede; es bliebe also von der willkührlichen Modulation noch ein Wort zu sagen übrig. Hierüber lassen sich keine so bestimmte Regeln, sondern nur allgemeine Andeutungen geben.

Bei der willkührlichen Modulation hat man sich vor Allem vor dem Fehler, «den Satz mit leiterfremden Akkorden zu überladen,» in Acht zu nehmen. Durch jede Ausweichung erhält nämlich irgend ein Ton den Charakter einer Tonika. Je grösser nun die Anzahl, und je verschiedenartiger die Töne sind, welche in der Eigenschaft einer Tonika auftreten, je mehr wird die eigentliche Tonika, und somit die Haupttonart, in den Hintergrund gedrängt, wodurch dann die Einheit der Tonart verloren geht. Eine Harmonisation wie etwa folgende wäre daher keine gute zu nennen.

131.

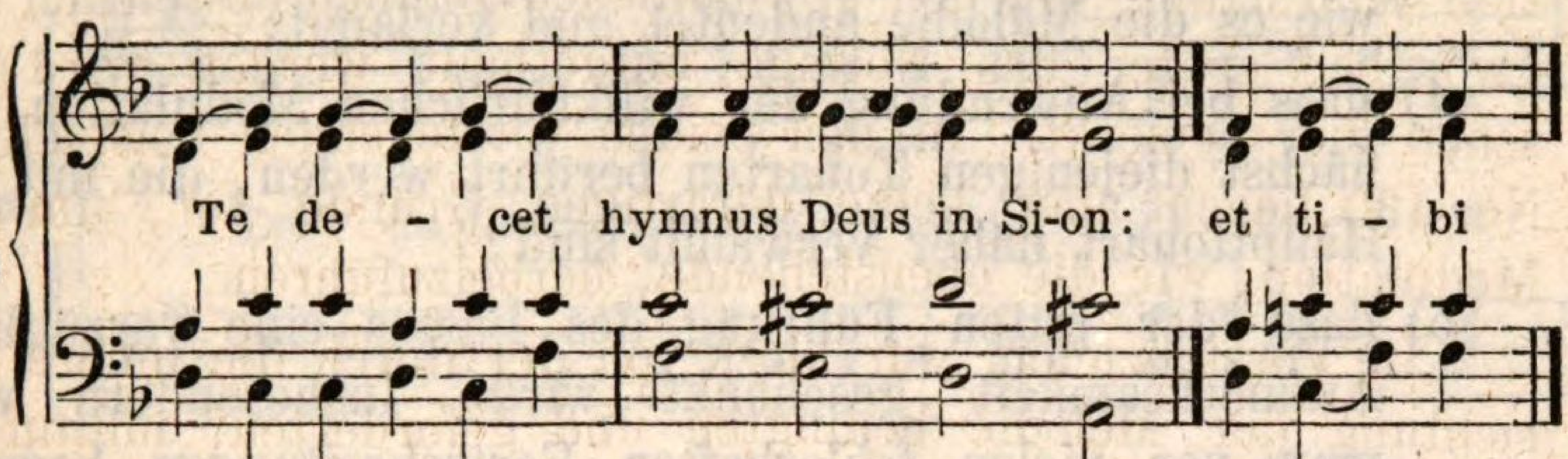


Die willkührliche Modulation ist ganz besonders da am rechten Orte, wo ein Melodieton sich öfters nach einander wiederholt, um eine in diesem Falle sich leicht einstellende Monotonie zu umgehen. z. B.

132.



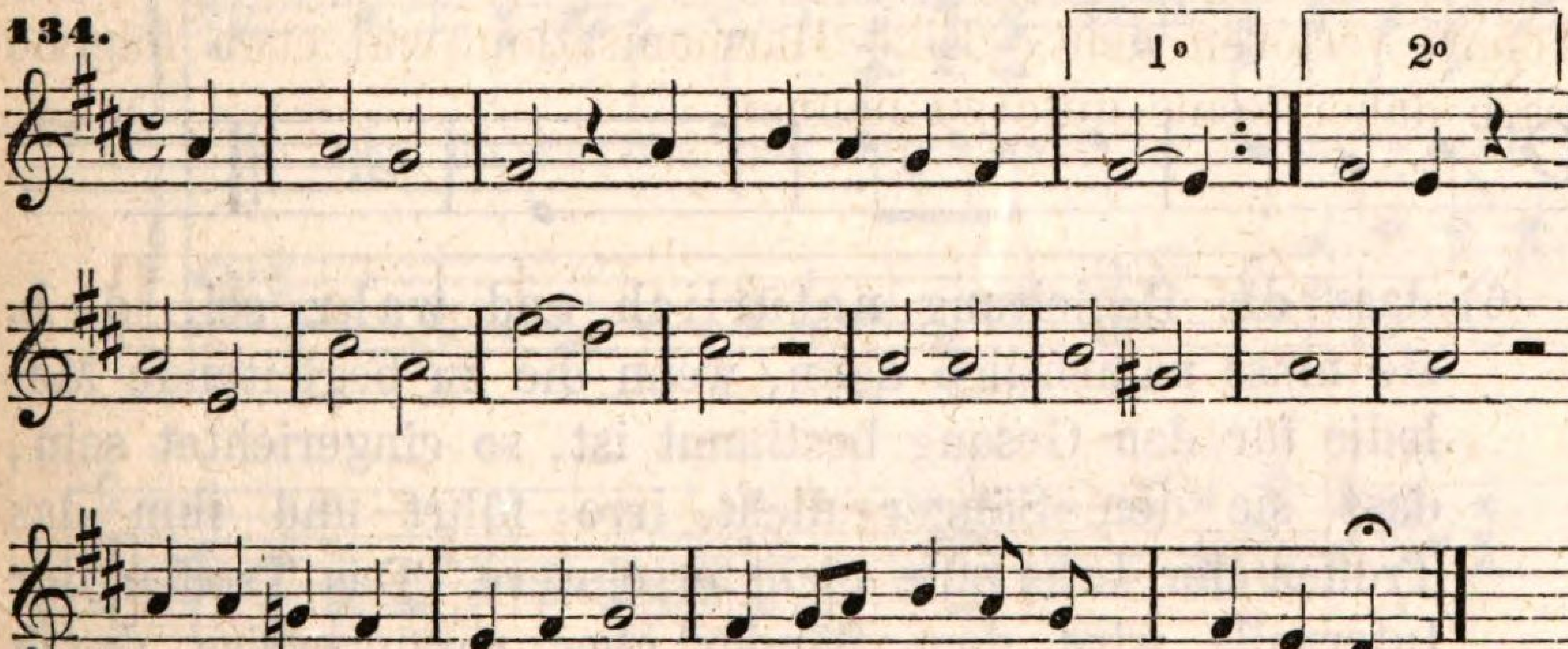
133



Schliesslich noch die Bemerkung, dass die grössern Glieder einer Melodie — die Perioden und Sätze — falls dieselben zwei verschiedenen Tonarten angehören, keines harmonischen Bindemittels bedürfen, eine förmliche Ueberleitung in die andere Tonart an diesem Orte also nicht nöthig ist. Schlösse z. B. der erste Satz oder die erste Periode einer Melodie mit einem Ganz- oder Halbschlusse in der Haupttonart, so könnte in der folgenden Periode die Dominantentonart, ohne dass eine Ueberleitung nach derselben stattgefunden, unbedingt darauf folgen.

Wie wäre demnach folgende Melodie zu behandeln?

134.



Bevor wir das bereits Erlernte auf die Begleitung gegebener Melodieen anwenden, wird es von Nutzen sein, die uns bei dieser Arbeit leitenden Grundsätze in gedrängter Kürze noch einmal zu wiederholen.

Die Vorzüge einer guten harmonischen Begleitung bestehen darin, dass 1) die leitereignen, und namentlich die wesentlichen Harmonieen der Haupttonart vorherrschen;

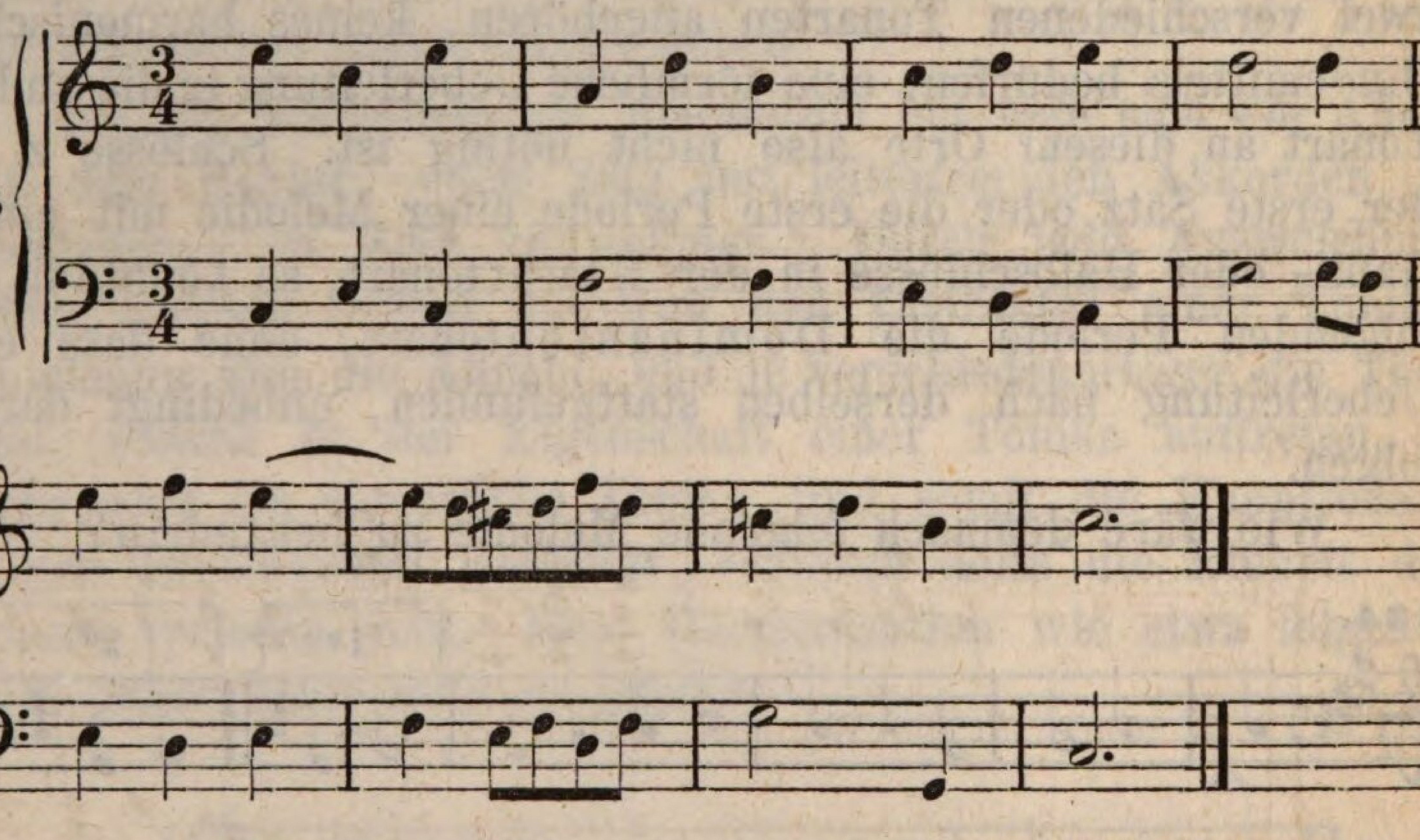
2) dass die Akkorde innern oder äussern Zusammenhang haben;

3) dass die unwillkührliche Modulation so geführt werde, wie es die Melodie andeutet und verlangt;

4) dass bei Anwendung der willkührlichen Modulation zunächst diejenigen Tonarten berührt werden, die mit der Haupttonart näher verwandt sind;

5) dass der guten Führung des Basses eine vorzügliche Aufmerksamkeit geschenkt wird. Insbesondere wird man vor vielen fehlerhaften Fortschreitungen bewahrt bleiben, wenn man den Bass, wo es sich thun lässt, in einer der Melodie entgegengesetzten Richtung führt; z. B.

135

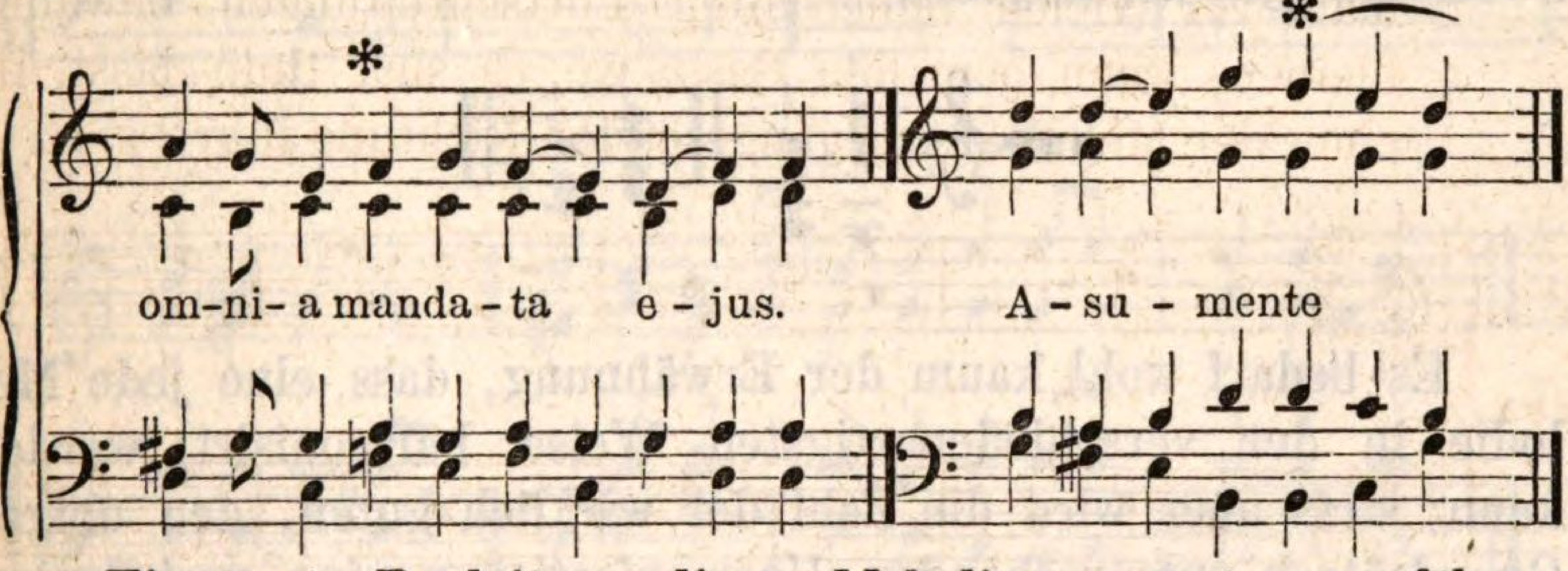


6) dass die Begleitung natürlich und wahr sei, d. h. sie muss namentlich dann, wenn die zu begleitende Melodie für den Gesang bestimmt ist, so eingerichtet sein, dass sie den Sänger nicht irre führt und ihm das Treffen der Intervalle nicht erschwere. Das Treffen der Intervalle wird dem Sänger aber vorzugsweise durch unpassende, unzeitige, gesuchte und unnatürliche Modulationen erschwert, indem durch dieselben das Gehör auf andere, als die in der Melodie enthaltenen Töne im Voraus vorbereitet und hingelenkt wird. Na-

mentlich ist bei der Begleitung der lateinischen Choralgesänge grosse Vorsicht in diesem Punkte zu empfehlen. Eine Begleitung wie etwa folgende, wäre keine gute zu nennen, indem bei dieser Begleitung dem Sänger das Treffen der durch ein Sternchen bezeichneten Melodietöne sehr erschwert würde.

136.

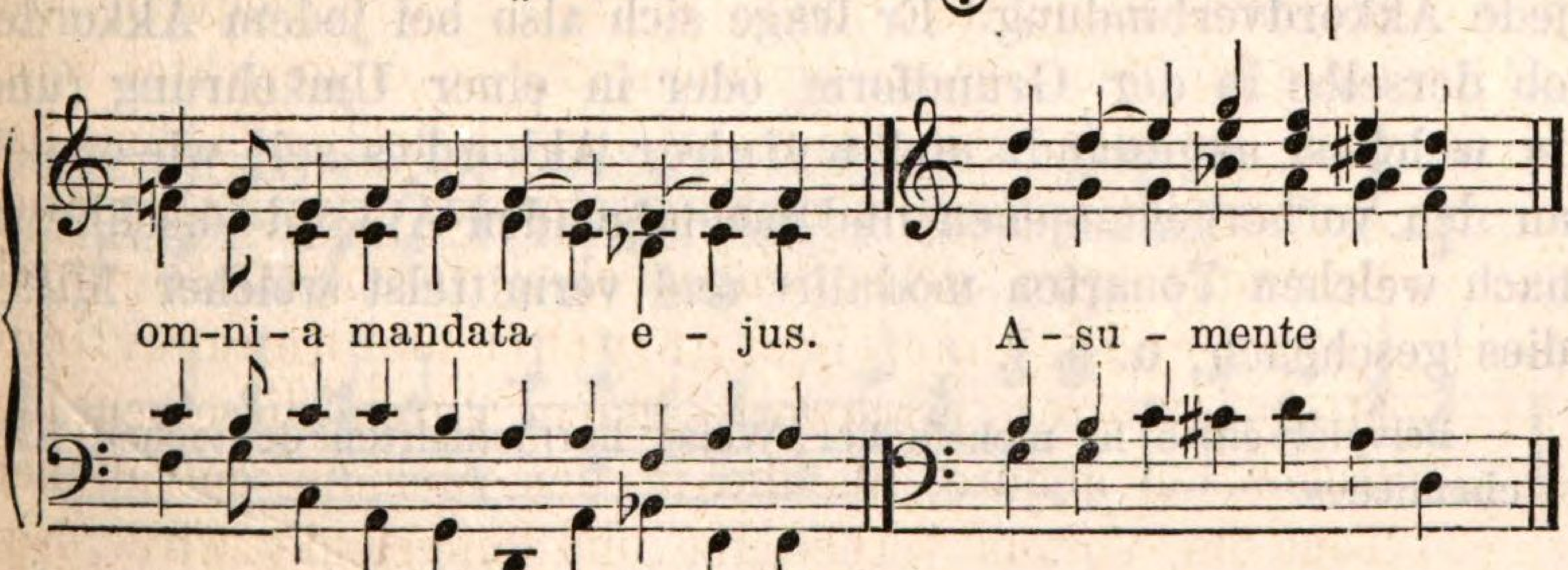




Eine gute Begleitung dieser Melodieen müsste ungefähr so heissen :

137.





Auch wird dem Sänger das Treffen grösserer Intervalle noch dadurch wesentlich erleichtert, wenn man schon bei der Anwendung leitereigner Akkorde eine solche Auswahl und Anordnung unter denselben trifft, dass, wenn z. B. in einer in C dur stehenden Melodie die fallende Quarte d-a zu begleiten wäre, diese Quarte schon in dem Akkorde, den man dem ersten dieser beiden Töne unterlegt, enthalten ist. Aus diesem Grunde wäre etwa eine Auswahl von Akkorden wie folgende:

138. 

zweckmässiger als folgende

139. 

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass eine jede Melodie in der verschiedenartigsten Weise harmonisirt werden kann; stets aber wird die Zahl der wirklich guten, den obigen Grundsätzen entsprechenden Harmonisationen eine verhältnissmässig geringe sein.

Ausser der fleissigen und anhaltenden Uebung in der eigenen Anfertigung der verschiedenartigsten Harmonisationen ein und derselben Melodie ist dem Schüler das Studium guter Muster von harmonisirten Choralmelodieen sehr zu empfehlen. Dieses Studium sehe er aber mit dem blossen Durchspielen derselben nicht als beendigt an. Will er wirklichen Nutzen daraus ziehen, so gebe er sich genaue Rechenschaft über jeden Akkord und jede Akkordverbindung. Er frage sich also bei jedem Akkorde, ob derselbe in der Grundform oder in einer Umkehrung (und in welcher) angewandt und welcher Akkord es sei; wie er sich an den vorhergegangenen und nachfolgenden Akkord anschliesst, nach welchen Tonarten modulirt und vermittelst welcher Mittel dies geschehen, u. s. f.

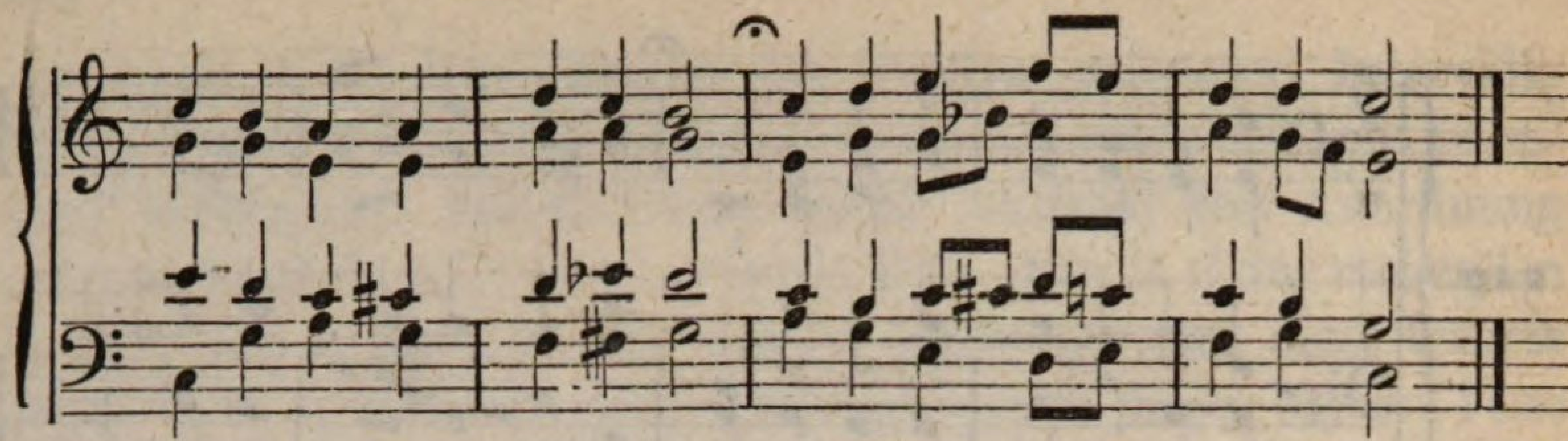
Beispiel eines in mehrfacher Weise harmonisirten deutschen Kirchenliedes.

140.

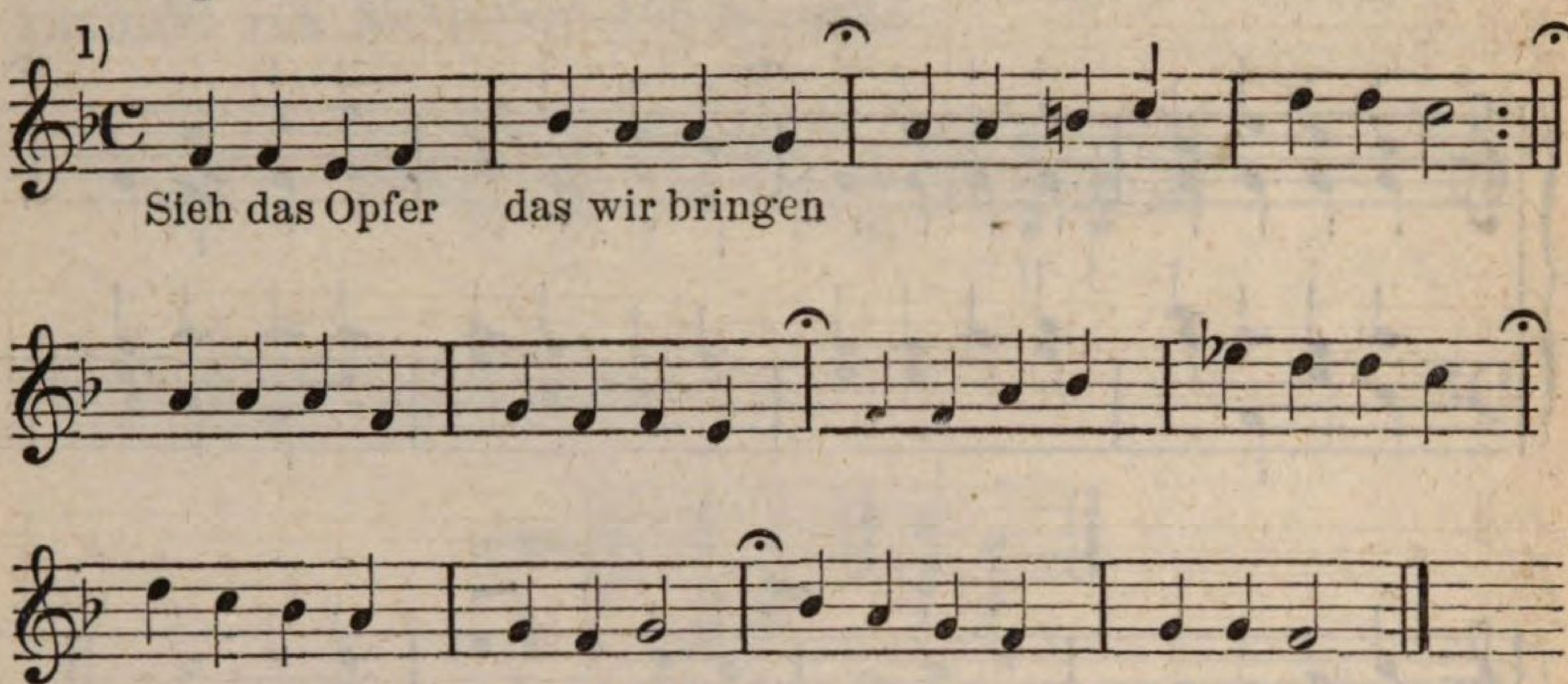


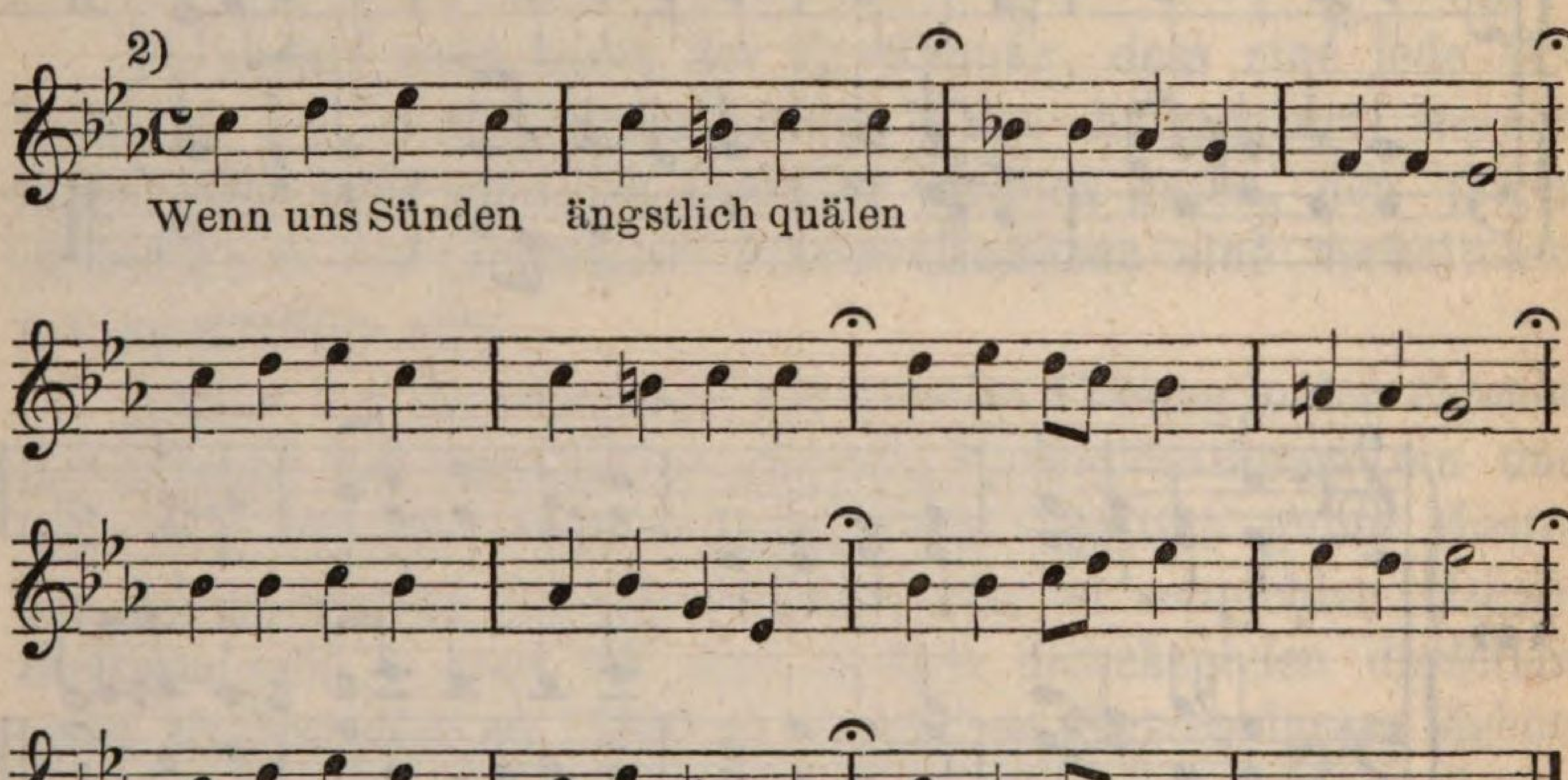
141.

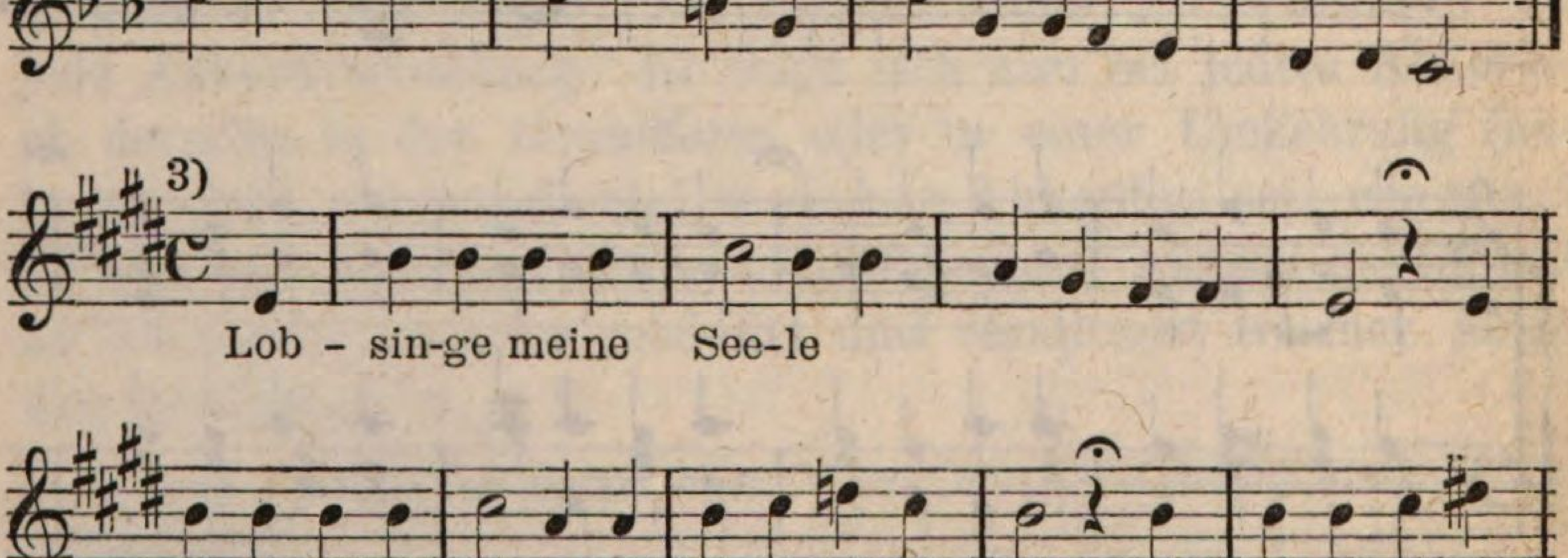




Aufg. Harmonisire in mehrfacher Weise folgende Choral-Melodieen:







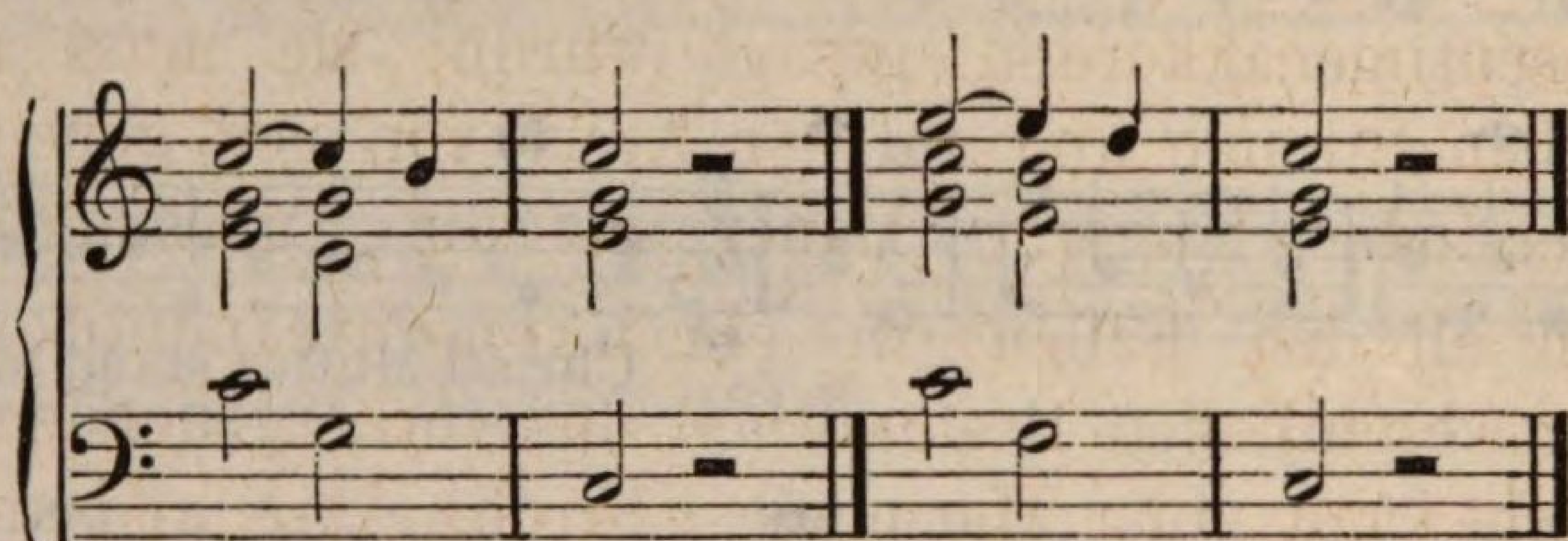

4)
O hoher süsser Glaube
5)
Christi Mutter stand mit Schmerzen
6)

§ 49.

Bisher liessen wir in unsern Akkordfolgen alle Stimmen gleichzeitig fortschreiten; eine Stimme war an die andere gebunden, und wenn die Eine in einen neuen Akkord schritt, musste die Andere mit. Und so reihte sich Akkord an Akkord, von denen jeder für sich abgerundet, mehr oder weniger selbständig da stand. Dieses gleichmässige Fortschreiten der Stimmen wollen wir nun verlassen, und die eine oder die andere Stimme, oder auch wohl mehrere Stimmen zugleich, früher oder später an ihr eigentliches Ziel gelangen lassen. Es entsteht dadurch eine innigere Verkettung und Verschlingung der Akkorde und ein interessanterer Wechsel von harmonischen Verbindungen.

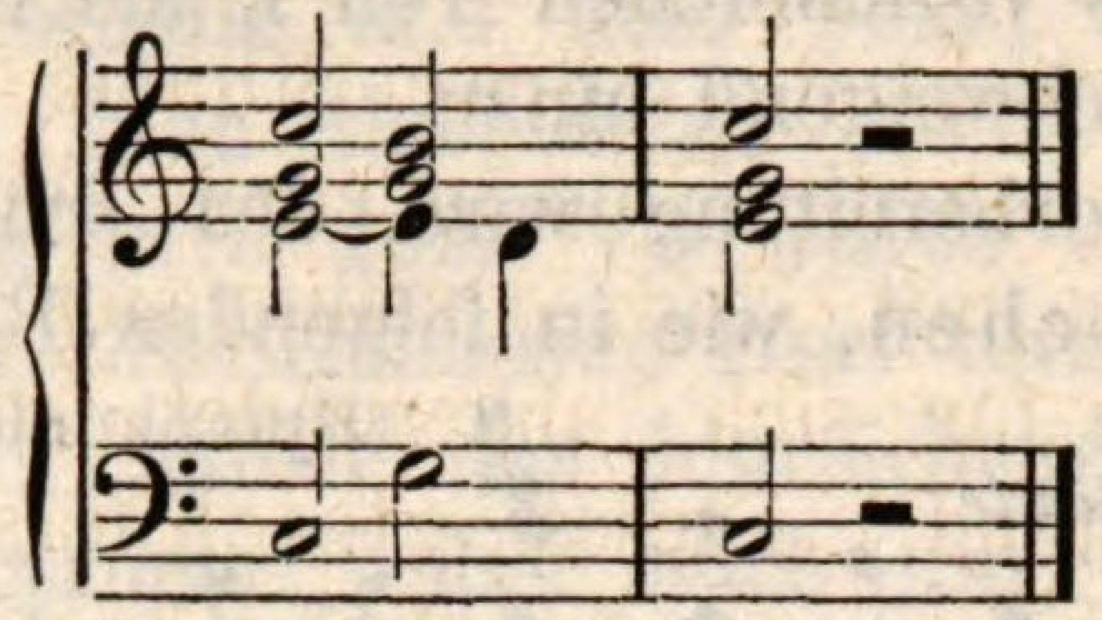
Wird bei dem Fortschritte eines Akkordes zu einem andern eine Stimme zurückgehalten, und dadurch dem neuen Akkorde einen seiner wesentlichen Töne vorenthalten, so entsteht der Vorhalt; z. B.

142.



Das Charakteristische der Vorhalte ist, dass sie mit der Harmonie, bei der sie erscheinen, in Widerspruch stehen, dass sie gegen dieselbe dissoniren, und dass durch die unumgängliche Auflösung der Dissonanz die harmonische Verbindung weit stärker hervortritt, als dies bei dem Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne der Fall war. Nicht immer tritt der Vorhalt bei der folgenden Harmonie als wirkliche Dissonanz auf; es entstehen dann durch ein solches Auftreten der Vorhalte die sogenannten Scheinakkorde, die ihre Erklärung nur durch die Lage, Stellung und Fortschreitung eines mit dem Charakter eines Vorhaltes eintretenden Tones finden können. So wird man in dem zweiten Akkorde des folgenden Beispiels den Ton e gewiss nicht als wesentlicher Ton des E moll Dreiklanges, sondern als Vorhalt, und darum diesen Zusammenklang auch nicht als einen selbständigen Akkord, als den Dreiklang

der dritten Stufe, sondern als den Dreiklang der fünften Stufe, in welchem dem Tone d der Ton e vorgehalten ist, betrachten.

143. 

Als solche Scheinakkorde müssen in den meisten Fällen die einer Vorbereitung bedürfenden Nebenseptimenakkorde gedeutet werden.

Schon aus der Natur der Sache ergeben sich für die Bildung eines Vorhaltes folgende Regeln: Der Vorhalt muss

1) *vorbereitet sein*, und

2) *sich stufenweise auf- oder abwärts auflösen*.

Von der Vorbereitung der Vorhalte gilt dasselbe, was bereits in § 37 über die Vorbereitung der Septime in den Nebenseptimenakkorden gesagt wurde: sie muss nämlich in derselben Stimme und auf der Arsis vor sich gehen und von gleicher oder längerer Dauer als die Auflösung selbst sein.

In all den Fällen, wo ein *harmoniefremder* Ton, der keinen wesentlichen Bestandtheil des vorhergehenden Akkordes ausmacht, mit einer Harmonie *gleichzeitig* und unvorbereitet auftritt, ist dieser Ton nicht als Vorhalt, sondern als *Wechselnote* anzusehen. (Siehe nachfolgenden Paragraphen.) Dessenungeachtet stöst man in den Werken der grössern Meister auf Zusammenklänge, in denen ein solcher Ton nicht als Wechselnote, sondern als Vorhalt gedeutet werden muss. Ein solches Beispiel ist folgendes:

(Quartett von Mozart)

144 

Dass Mozart mit diesem scheinbar unvorbereiteten Vorhalte einen *scharf einschlagenden* Zusammenklang beabsichtigte, ist nicht zu verkennen. Obgleich in diesem Beispiele keine

offene Vorbereitung des Vorhaltes vorhanden ist, so findet dennoch eine solche stillschweigend statt: denn man denkt sich den im Bass vorhandenen Ton f, als in der höhern Oktave verdoppelt, stillschweigend hinzu.

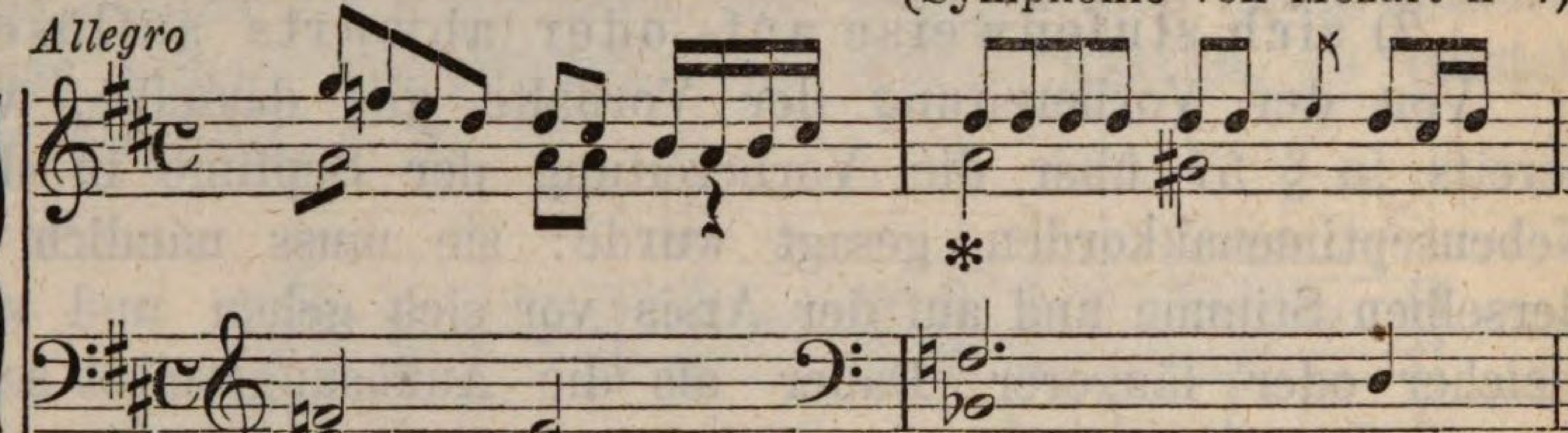
Oder die Vorbereitung wird des schärfern Einschlagens halber unterbrochen, wie in folgenden Beispielen:

(Symphonie von Mozart n° 6)

145.



(Symphonie von Mozart n° 1)



Manche scheinbar unvorbereitete Vorhalte finden ihre Erklärung in der Unregelmässigkeit der Schreibart. So lassen sich folgende scheinbar unvorbereitete Vorhalte

(Aus Mozart's « Entführung aus dem Serail ».)

146

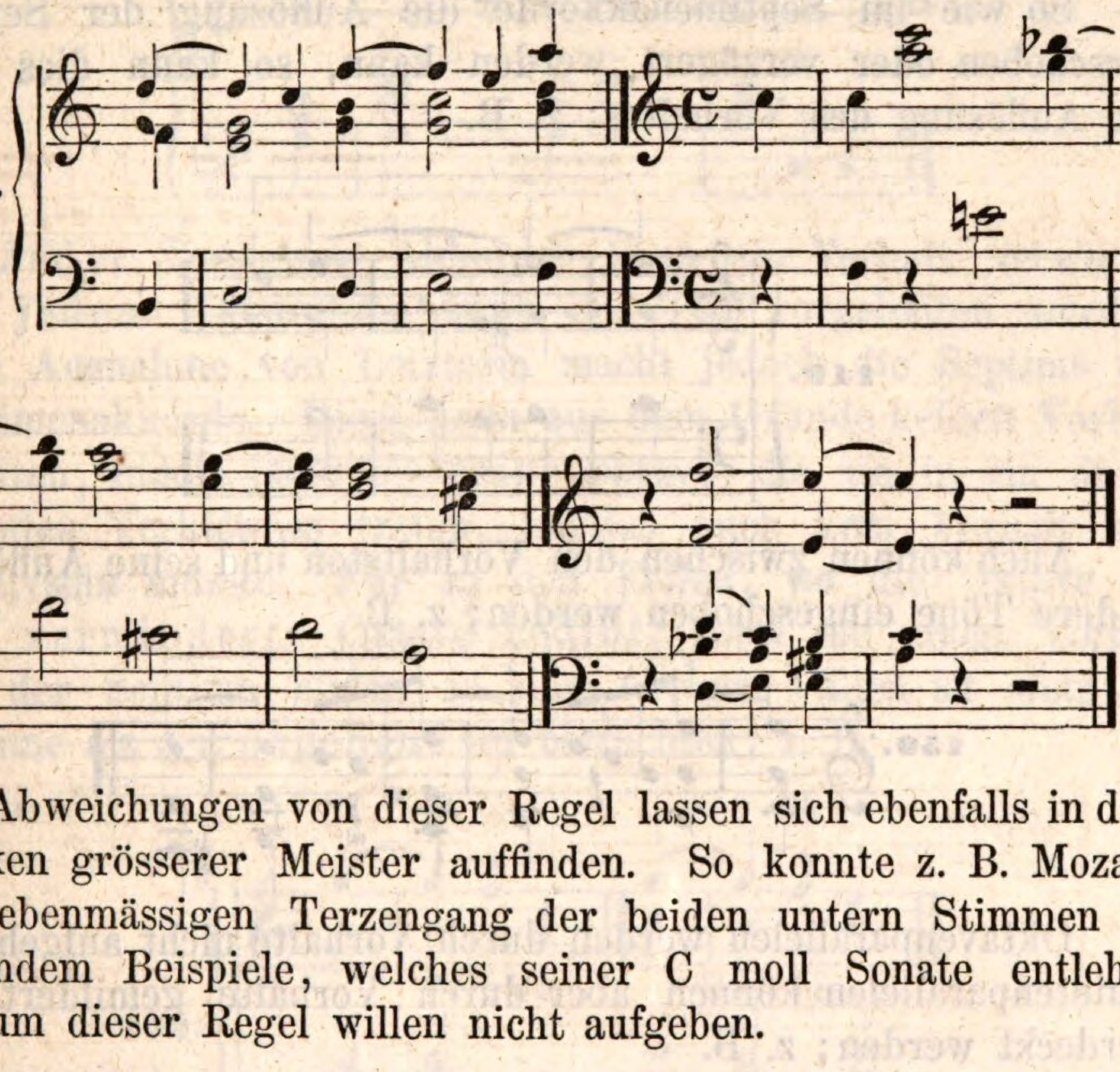


so erklären:



Der Widerspruch des Vorhaltes gegen die Harmonie, mit welchem derselbe auftritt, findet, genauer betrachtet, eigentlich nur zwischen dem Vorhalte und dem Tone, in den er sich auflösen soll, statt. Man thut daher wohl, den Auflöseton nicht gleichzeitig mit dem Vorhalte erscheinen zu lassen. Nur der akkordbestimmende Bass vermag seines überlegenen Tonvolumens halber das hinreichende Gegengewicht gegen eine solche Dissonanz, aber auch nur dann, wenn sie nicht in seiner unmittelbaren Nähe liegt, zu geben. Ein gleichzeitiges Erscheinen des Auflösetones mit dem Vorhaltstone ist darum im Allgemeinen nur in dieser Stimme zulässig; z. B.

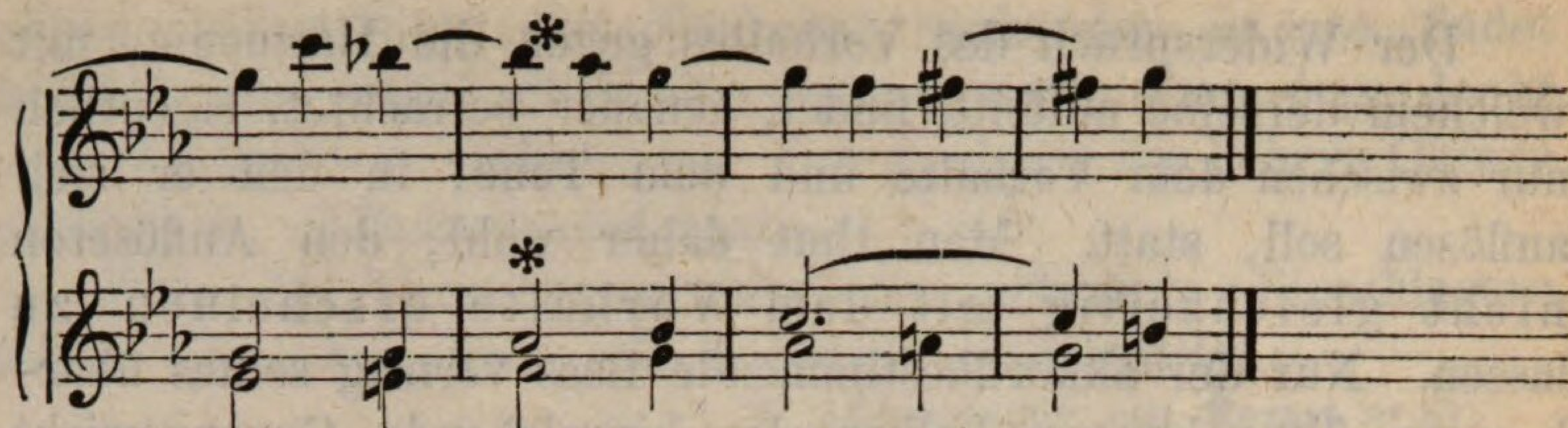
147.



Abweichungen von dieser Regel lassen sich ebenfalls in den Werken grösserer Meister auffinden. So konnte z. B. Mozart den ebenmässigen Terzengang der beiden untern Stimmen in folgendem Beispiele, welches seiner C moll Sonate entlehnt ist, um dieser Regel willen nicht aufgeben.

148.





Gleich wie eine Schwalbe noch keinen Sommer macht, ebensowenig können die im Laufe der Lehre bereits angeführten einzeln dastehenden Ausnahmen von der Regel die Regel selbst über den Haufen werfen. Sind solche Abweichungen von der Regel begründet, so ist nichts dagegen einzuwenden.

So wie im Septimenakkorde die Auflösung der Septime verschoben oder verzögert werden kann, so kann dies auch die Auflösung des Vorhaltes; z. B.

149.



Auch können zwischen den Vorhaltston und seine Auflösung andere Töne eingeschoben werden; z. B.

150.



Oktavenparallelen werden durch Vorhalte nicht aufgehoben; Quintenparallelen können aber durch Vorhalte gemildert und verdeckt werden; z. B.

Haydn

151.



Fälle folgender Art, in denen scheinbar die Auflösung des Vorhaltes *unterbleibt*,

152. 

sind so zu erklären:



Jeder Ton eines Akkordes kann als Vorhalt verwandt, und *jedem* Akkordtone kann ein Ton vorgehalten werden. Eine Ausnahme von Letzterm macht jedoch die Septime der Septimenakkorde. Diese kann aus dem Grunde keinen Vorhalt erhalten, indem jener die *reine* Oktave, die nie in ein dissonirendes Verhältniss treten, folglich auch kein Vorhalt sein kann, sein müsste. Nur in den Fällen, wo die Oktave als eine *verminderte* Oktave auftritt, kann sie einen Vorhalt vor der Septime bilden; in allen übrigen Fällen ist stets die Septime als *durchgehend* zu betrachten; z. B.

153. 

Die Vorhalte werden eingetheilt in Vorhalte *von oben* und Vorhalte *von unten*. Vorhalte *von oben* sind solche, die in ihrer Auflösung abwärts fortschreiten, und Vorhalte *von unten* solche, die in ihrer Auflösung aufwärts fortschreiten. Die Vorhalte *von oben* sind die bessern, weil die Vorhalte

von unten ihrer Natur noch aufgeregter und herber klingen. Das Gewaltsame der Vorhalte tritt am stärksten hervor, wenn der Vorhalt im Basse liegt; z. B.

154. 

Die Vorhalte vor der Terz des folgenden Akkordes sind als die besten anzusehen, wohingegen die Vorhalte vor der Quinte nur in gewissen Stellungen gut klingen und brauchbar sind. So klingt z. B. der folgende in der Oberstimme liegende Vorhalt vor der Quinte

 besser wie dieser 

Vorhalte können nicht nur in einer Stimme, sondern auch in mehrern Stimmen zugleich stattfinden; z. B.

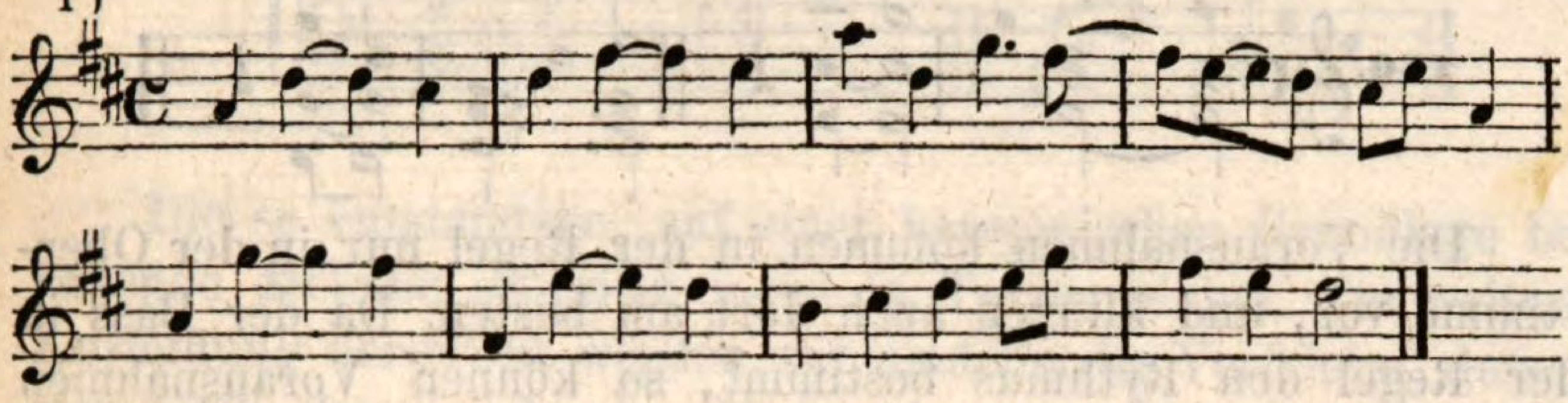
155 

Sämmtliche Vorhalte erklingen sanfter und einheitsvoller, wenn sie gebunden sind, d. h. wenn sie als Ligaturen erscheinen. In dieser Weise werden sie auch stets auf dem die härtesten und herbesten Dissonanzen ertragenden Instrumente, der Orgel angewandt. Auf denjenigen Instrumenten aber, die vermöge ihrer Einrichtung keine Töne aushalten können, wie z. B. das Klavier, die Harfe, die Guitarre u. s. f. ist man genöthigt, in den meisten Fällen die Vorhalte von Neuem ertönen zu lassen, d. h. sie von Neuem anzuschlagen; und man nennt sie dann angeschlagene Vorhalte.

1. Aufg. Aendere die bereits ausgeführten vierstimmigen Bearbeitungen der Choräle Seite 110 und 111 dahin um, dass in den drei untern Stimmen Vorhalte an passender Stelle angebracht werden.

2. Aufg. Harmonisire mit Anwendung des bereits Erlernten folgende Melodieen.

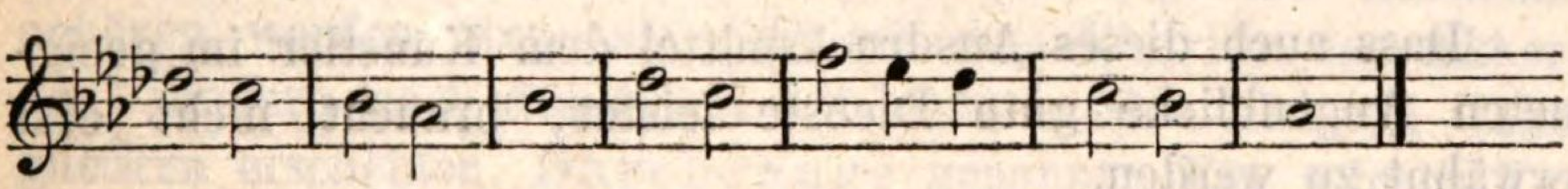
1)



2)



3)



4)



So wie Töne aus dem vorhergehenden Akkorde zurückgehalten werden können, so können auch Töne, die zu dem folgenden Akkorde gehören, mit dem vorhergehenden zugleich auftreten.

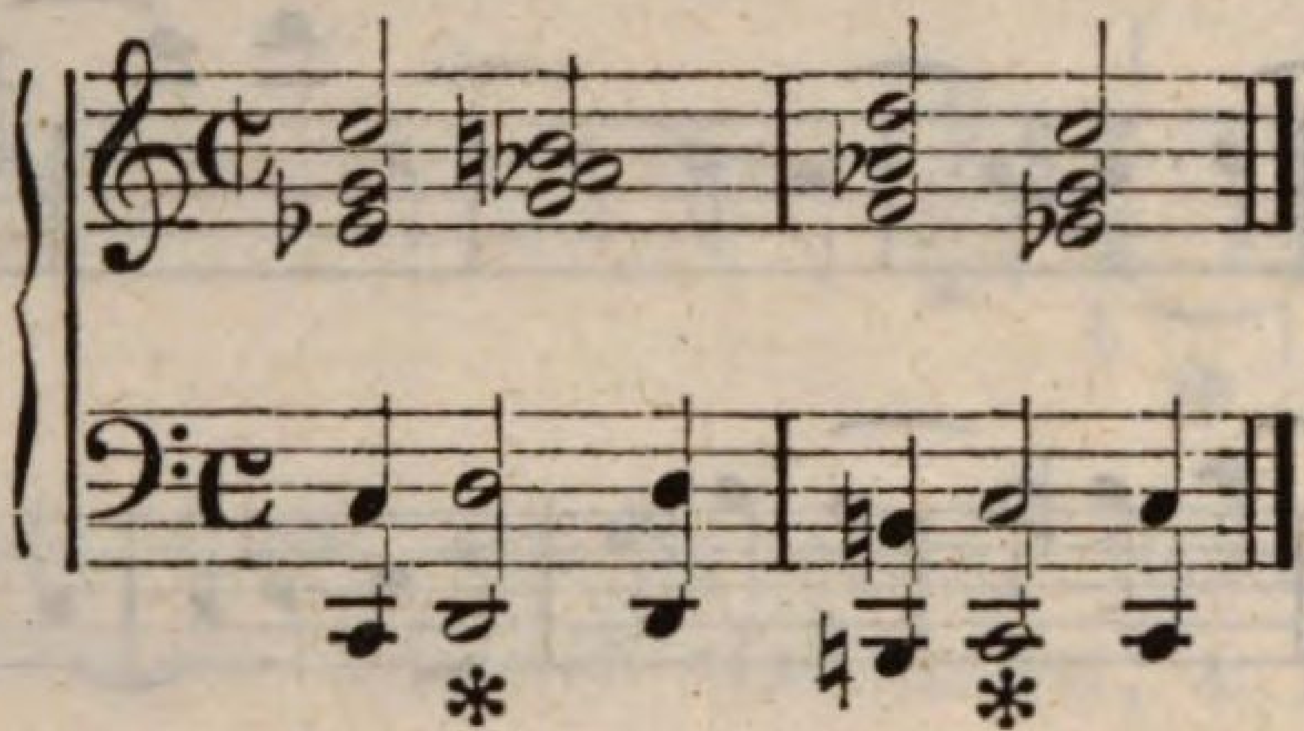
Man nennt solche im Voraus auftretende und nicht zu der vorhandenen Harmonie gehörende Töne «Vorausnahmen oder anticipirte Töne». Sie sind das Gegentheil von den Vorhalten.

156.



Die Vorausnahmen kommen in der Regel nur in der Oberstimme vor, und klingen auch dort am besten. Da der Bass in der Regel den Rythmus bestimmt, so können Vorausnahmen in dieser Stimme nur selten stattfinden, indem sie das rythmische Gefühl zu sehr in Aufregung bringen und demselben zu sehr widersprechen. Eine Vorausnahme im Basse erschüttert so zu sagen das ganze Harmoniegebäude in seinen Fundamenten z. B.

157.



Dass auch dieses Ausdrucksmittel dem Künstler im geeigneten Augenblicke gute Dienste leistet, braucht nicht erst erwähnt zu werden.

§ 50.

Durch die Vorhalte und Vorausnahmen befreiten wir unsere Akkorde von den Fesseln des starren Terzenbaues. Gleichzeitig erhielten auch die Akkorde dadurch eine festere Verbindung untereinander, und in die einzelnen Stimmen kam schon mehr Beweglichkeit und Leben. Immerhin konnte sich aber der Rythmus noch nicht vollständig entfalten, denn einer jeden Melodienote musste bis jetzt ein eigener Akkord beigegeben werden. Nothwendigerweise blieben daher unsere Melodieen steif und unbeholfen. Auch diese sollen nun von ihren Fesseln befreit werden.

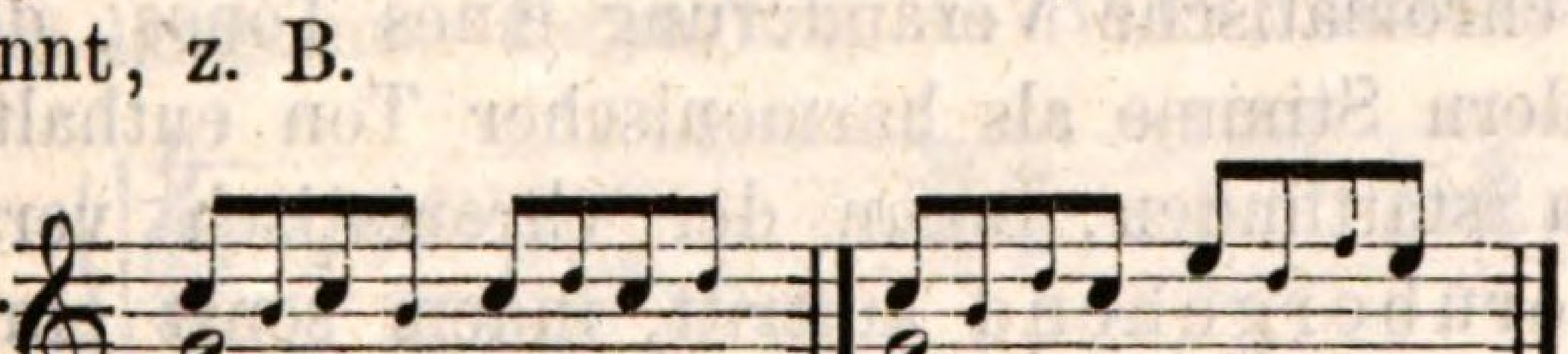
Jeder einzelne Akkord schliesst in seinem harmonischen Elemente auch ein melodisches Element in sich: denn seine Töne können auch nacheinander in einer Stimme oder in mehrern Stimmen zugleich in melodischer Form auftreten.

158. 

Die so entstandene, auf einer harmonischen Grundlage beruhende Melodie schreitet meist in Terzen einher. Zur weitern Ausbildung derselben werden wir zunächst das Verfahren, dessen sich auch der angehende Sänger bedient, wenn er etwa die Terz oder die Quarte noch nicht frei zu treffen im Stande ist — er summt sich nämlich die dazwischenliegenden Töne der diatonischen Tonleiter mit, oder geht in Gedanken durch die zwischenliegenden Töne hindurch — einschlagen.

159. 

Solche Töne, die nur zur *Ausschmückung* der Melodie dienen, und nicht zu der ihr zu Grunde liegenden Harmonie gehören, werden, wenn sie nicht mit dem Eintritte des Akkordes, sondern nach demselben auf leichten oder kleinern Taktgliedern erscheinen, *Durchgänge* genannt. Ein solcher Ton heisst aber nur dann *Durchgang*, wenn durch ihn von einer harmonischen Note zu einer *andern* harmonischen Note fortgeschritten wird. Findet kein wirklicher Fortschritt statt, und erscheinen solche harmoniefremde Töne zwischen der blossen Wiederholung eines und desselben Tones, so werden sie *Hülfsnoten* genannt, z. B.

160. 

Treten harmoniefremde Töne, die nicht den Charakter eines *Vorhaltes* haben, gleichzeitig mit dem Eintritte eines Akkordes oder zu einem gehaltenen Akkorde auf schweren oder kleinern Taktgliedern ein, so werden sie *Wechselnoten* genannt. Z. B.

161 

Wechselnoten, welche *unterhalb* der harmonischen Note liegen (wie in Beispiel b), sind selten oder nur bei stufenweiser Fortschreitung brauchbar. Bei sprungweiser Fortschreitung werden sie stets um einen halben Ton erhöht, und es entsteht dann die *chromatische* Wechselnote.

162 

Bei Wechselnoten, welche *oberhalb* der harmonischen Note liegen, ist eine chromatische Veränderung nicht nöthig, in den meisten Fällen auch nicht einmal zulässig.

Die Durchgänge, die wir oben zur Ausfüllung der Terzen- und Quartenschrittes anwandten, gehörten der Tonart an: es waren *diatonische* Durchgänge. Nun könnten wir aber zur Ausfüllung jener Intervalle die dazwischen liegenden Halbtöne mitbenutzen; auf diese Weise entsteht dann der *chromatische Durchgang.* Z. B.

163. 

Die chromatische Veränderung eines Tones, der bereits in einer andern Stimme als harmonischer Ton enthalten ist, darf nur dann stattfinden, wenn der chromatisch veränderte Ton *rasch vorübergehend* auftritt, indem sonst ein widerlicher Querstand erzeugt würde. Bei langsamer Bewegung sind daher solche Töne nie zulässig. Auch bei einem raschem Vorübergehen dieser Töne ist es gut, wenn ein solcher *nicht zu nahe* bei dem gleichzeitig miterklingenden harmonischen Tone, sondern wenigstens um eine Oktave von ihm entfernt gelegt wird. Dasselbe gilt auch von den Wechselnoten.

164



Am allerwenigsten verträgt bei langsamer Bewegung der Bass die chromatische Veränderung eines in einer andern Stimme bereits vorhandenen Tones, indem dadurch der ganze Akkord in ein schiefes Licht gestellt wird.

165



Chromatische Hülfsnoten, die stets « als von der nebenliegenden Notenstufe abstammend » notirt werden, sind ebenfalls bei langsamer Bewegung im Basse unerträglich.

166.



Dass auch hierin Abweichungen von der allgemeinen Regel

stattfinden können, beweist uns folgende Stelle aus der Ouverture des Don Juan v. Mozart.

167.


Welch reizende Effekte selbst ein einziger richtig angebrachter chromatischer Durchgang hervorzubringen im Stande ist, beweisen uns z. B. folgende Stellen aus C. v. Weber's Freischütz:

168.


169.


Dass im übermässigen Dreiklange in dem meisten Fällen die Quinte bloss als chromatischer Durchgang zu erklären sein wird, liegt auf der Hand.

170.


Bei Anwendung von Durchgängen, Hilfs- und Wechselnoten hat man darauf zu achten, dass durch dieselben nicht fehlerhafte Fortschreitungen herbeigeführt werden. So können z. B. vermittelst der Durchgänge sehr leicht aus verdeckten Quinten *offene* Quinten werden:

171. 

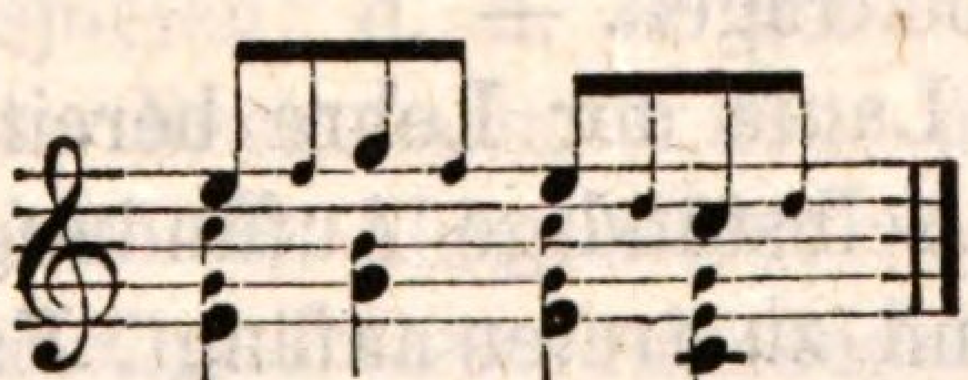
In dem Eintritte der Wechselnote des folgenden Beispiels liegt ebenfalls eine fehlerhafte Fortschreitung:

172. 

In folgenden Beispielen sind durch eine Hilfsnote Quintenparallelen hervorgerufen:

173. 

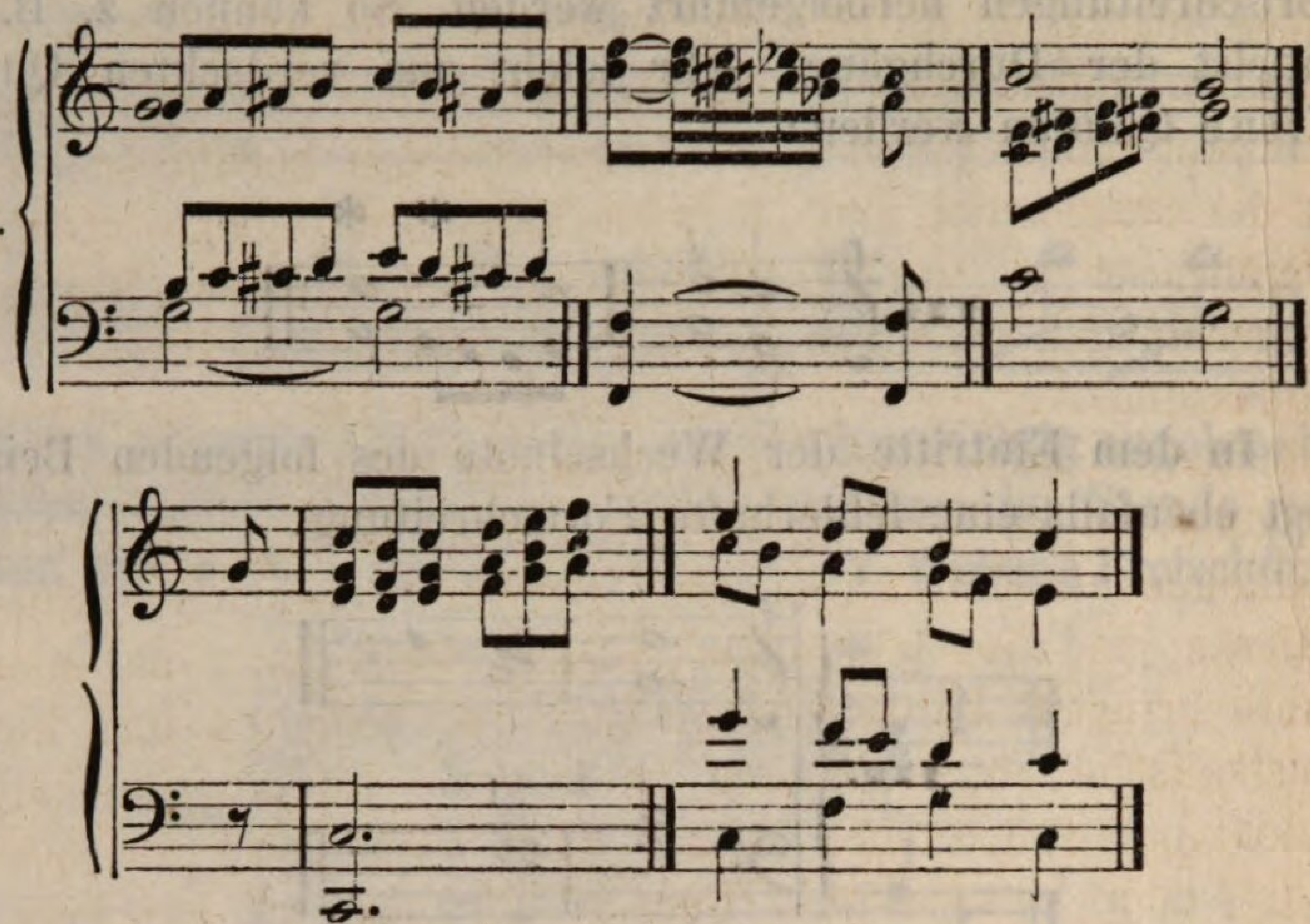
In folgendem Beispiele werden die Durchgänge die offenen Oktavenparallelen nicht verdecken:

174. 

Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten können nicht nur in *einer* Stimme, sondern auch in mehrern Stimmen zugleich vorkommen; es entstehen dadurch in vielen Fällen scheinbar selbständige Akkorde, die man *durchgehende Akkorde* nennt. Bei *gerader* Bewegung lassen sich mehrere zu gleicher Zeit

eintretende Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten am besten in Terzen- und Sextengängen anbringen.

175.



Es wird gewiss Niemanden einfallen, in dem letzten der vorstehenden Beispiele die durch einen Durchgang herbeigeführten Zusammenklänge c e g h auf dem ersten, und f a c e auf dem zweiten Viertel des Taktes als wirkliche Septimenakkorde zu deuten, denn es sind blosse Scheinakkorde.

In der Gegenbewegung geben die Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten dem Satze oft eine besondere eigenthümliche Färbung, und tragen sehr viel zur Selbständigkeit der einzelnen Stimmen bei; jedoch ist anzurathen, den Satz nicht zu sehr mit dergleichen Dingen zu überladen, damit er nicht zu einem Zerrbilde und einem unverständlichen Durcheinander herabsinke. Zur Erkenntniss des Rechten wird das Studium guter Muster stets das Meiste beitragen. —

Wir sind im Laufe der Lehre bereits an dem Punkte angelangt, wo die selbständige Auffindung musikalischer Ideen in den Vordergrund zu treten anfängt. Es wird sich darum schon hier herausstellen, ob der Schüler auf dem Gebiete der Composition zu Hoffnungen berechtigt oder nicht. Die musikalische Erfindungsgabe ist ein Geschenk des Himmels. Sie ist nicht Jedem gegeben; denn der Schöpfer hat seine Gaben, namentlich die Talente, in der verschiedenartigsten Weise ausgetheilt. Dem Einen gab er mehr, dem Andern weniger; und es wäre

daher ein thörichtes Unternehmen, sich in ein Gebiet hineinarbeiten zu wollen, auf dem man voraussichtlich nichts Erhebliches leisten wird. Wer darum schon von Natur aus nicht mit wirklich musikalischem Talente, mit einer lebhaften Fantasie und mit einem guten Auffassungsvermögen begabt ist, wird es in der Composition und im freien Fantasiren nicht weit bringen, obgleich er es im Reproduziren vorhandener Musikstücke immerhin bis zu einer gewissen Fertigkeit, bei einem guten Auffassungsvermögen in einzelnen Fällen bis zu einer gewissen Künstlerschaft bringen kann. Um ein brauchbarer katholischer Organist zu sein, ist zwar nicht gerade nöthig, ein ganzer und vollkommener Künstler zu sein. Bei nur mässigem musikalischem Talente und ausdauerndem Fleisse kann man es immerhin dahin bringen, die Kirchengesänge gut begleiten und kleinere musikalische Sätze erfinden zu lernen. Einiges musikalisches Talent gehört natürlich immer dazu. Wer aber in sich verspürt, oder wem es sein Lehrer sagt, dass er gar kein oder ein nur sehr geringes musikalisches Talent besitze, der hat keinen Beruf, Organist zu werden. Er lege darum die Musik bei Seite, oder treibe sie, so weit es geht, nur zu seinem Vergnügen, belästige aber andere Leute nicht mit seinen Produktionen.

Als eine ausgezeichnete, sehr fruchtbringende Vorübung in der eigenen selbständigen Auffindung musikalischer Ideen ist das Umbilden einfacher nackter Akkordfolgen mittelst der Vorhalte, Vorausnahmen, der Durchgänge etc. sehr zu empfehlen. Diese Uebungen führen auch noch den Vortheil mit sich, dass sie den Schüler in den Geist der gebundenen Schreibart, in den sogenannten « gebundenen Styl » den Kirchenstyl einführen. Nebenbei verabsäume er aber nicht, gute Orgelmusik *) recht aufmerksam durchzuspielen; d. h. er gebe sich beim Durchspielen derselben genaue Rechenschaft über den Gang und die Art der Modulation, über die Akkordfolge, den Zuzammenhang der Akkorde, über die häufig dort vorkommenden Vorhalte, Durchgänge, und wie die Dinge alle heissen. Auch versuche er, namentlich an kleinern Orgelstücken, die denselben zu Grunde liegende einfache nackte Akkordfolge herauszufinden.

*) Wir empfehlen unter Andern zu diesem Zwecke die Orgelschule von Strube, die Orgelcompositionen eines J. B. Bach, eines M. J. Fischer, Krebs, Rink, Scarlatti, Albrechtsberger.

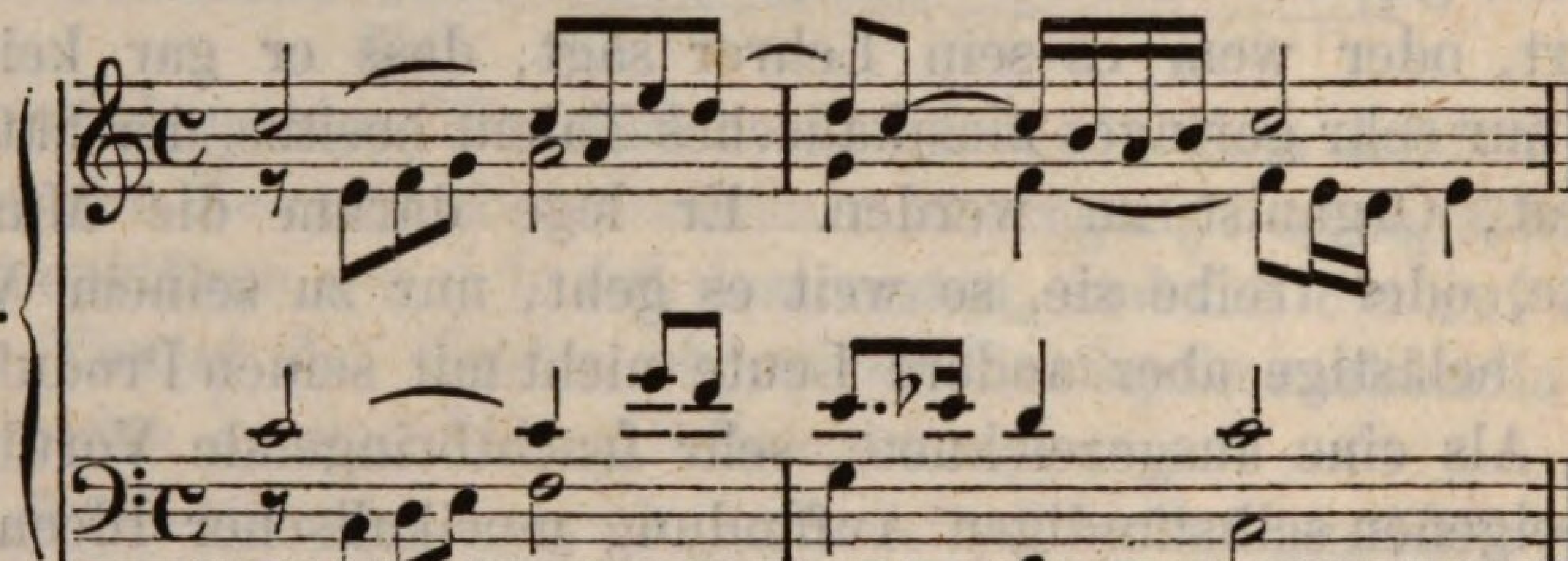
Damit der Schüler begreife, wie er die ebengenannten Uebungen zu betreiben habe, wollen wir dasselbe an einigen Beispielen deutlich machen, und wählen dazu für's Erste eine jener bekannten einfachen Cadenzformeln, aus der wir durch Anbringung von Vorhalten, Durchgängen u. s. w. ein kleines ganz brauchbares Orgelsätzchen, eines jener kleinen Vorspiele, deren der katholische Organist in so grosser Anzahl bedarf, entstehen lassen.

176.



In der genannten Weise umgebildet:

177.



Folgende nackte Akkordfolge

178



liesse sich in der in Rede stehenden Weise etwa so umbilden:

179

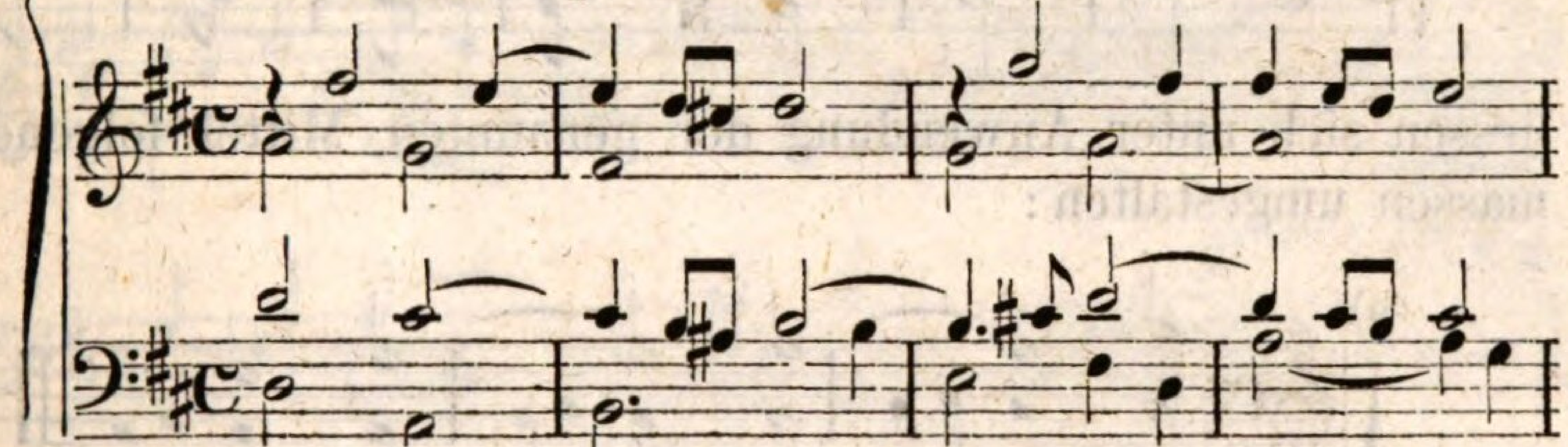




Folgende Harmoniefolge

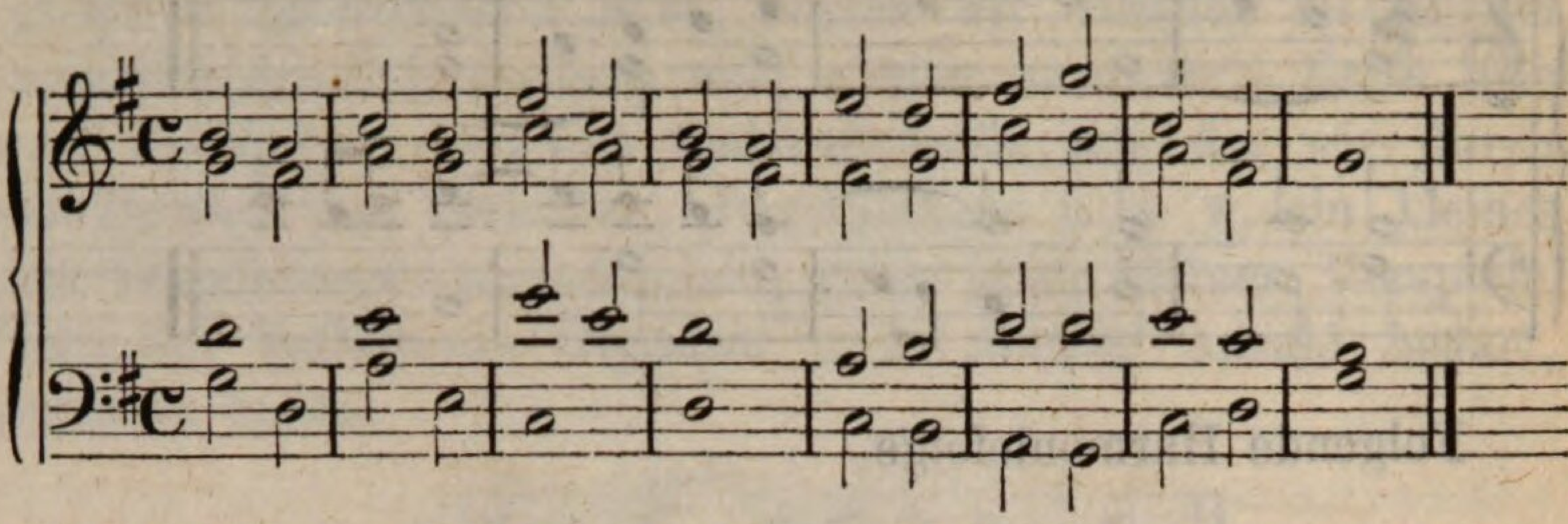


180 könnte etwa so umgebildet werden:



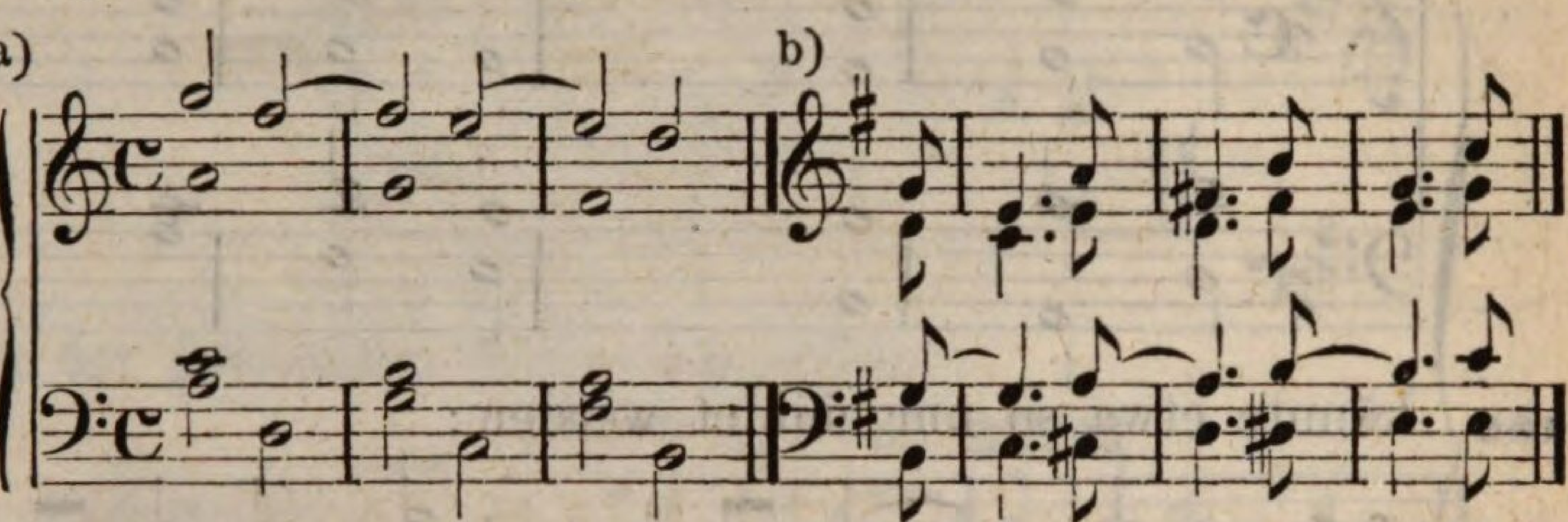


Aufg. Arbeite folgende einfache Harmoniefolge in ähnlicher Weise um!



Folgende einfache Sequenzen

181.



liessen sich unter Anwendung der genannten Mittel folgendermassen umgestalten:

182.





2. **Aufg.** Führe folgende Sequenzen in derselben Weise durch den Umfang einer Oktave fort!

3. **Aufg.** Gib die denselben zu Grunde liegende einfache nackte Akkordfolge an!



§ 51.

Gleichwie die Tonika das eigentliche Ziel und Ende der Tonleiter und das Moment der Ruhe, die Tonleiter aber das Moment der Bewegung ist (siehe § 8), so ist der tonische Dreiklang, den wir als wichtigsten Akkord unter den leitereignen Dreiklängen bereits kennen lernten, eigentlich das letzte Ziel und Ende aller leitereignen Akkorde einer Tonart; denn nur er schliesst das wahre Moment der Ruhe, die übrigen

Akkorde aber das Moment der Bewegung in sich, so dass er gewissermassen als König unter den übrigen, sich um ihn her lagernden und ihm dienenden Akkorden steht. Als nächster Gehilfe und ihm dienstbar steht ihm der Dominantakkord und in diesem der Dominantendreiklang zur Seite: denn Einer von Beiden geht ihm in der Regel voraus, und er kann nur mit deren Hilfe zu seiner vollkommenen Ruhe gelangen, d. h. nur auf diese Weise kann ein vollkommener Ganzschluss (siehe § 23) zu Stande kommen. Wir wollen daher die Dominantenharmonie die *erste* Hilfsharmonie des tonischen Dreiklanges nennen. In die Familie der Hilfsharmonieen des ersten Grades gehören ferner die beiden Nonenakkorde der fünften Stufe, die beiden Septimenakkorde der siebenten Stufe, so wie der auf der siebenten Stufe stehende verminderte Dreiklang.

Unter den leitereignen Dreiklängen lernten wir als zweitwichtigsten Akkord den Dominantendreiklang (die erste Hilfsharmonie des tonischen Dreiklanges) kennen. Auch diesem Akkorde steht in dem leitereignen Septimenakkorde der zweiten Stufe der Tonleiter eine Hilfsharmonie zur Seite. Wie schon aus § 37 bekannt, hat dieser Akkord die Eigenschaft, dass er in den Dominantendreiklang und durch diesen in den tonischen Dreiklang fortschreitet, oder dass er auch direkt in den letztern Akkord fortschreiten kann. Wir wollen darum den Septimenakkord der zweiten Stufe die *zweite* Hilfsharmonie des tonischen Dreiklanges nennen.

Sämmtliche Hilfsharmonieen des tonischen Dreiklanges sind einer Alteration d. i. einer chromatischen Veränderung fähig, wodurch ihr Zug nach der tonischen Harmonie noch bedeutend verstärkt wird. Zu dieser Alteration eignen sich aber nur einzelne Töne und gewisse Stellungen dieser Akkorde. Es kann eine Alteration nur bei denjenigen Akkordtönen stattfinden, die bei ihrer Fortschreitung um eine *ganze* Tonstufe steigen oder fallen. Auch darf der alterirte Ton nie in eine ganz nahe und enge Stellung mit demjenigen andern Akkordtone, der mit ihm in *denselben* Ton fortschreitet, gebracht werden; z. B.

183.


Die richtige Schreibart der alterirten Akkorde macht dem Anfänger immer nicht unerhebliche Schwierigkeiten. Er wird sich dieses Geschäft aber dadurch bedeutend erleichtern, wenn er an *der* Maxime festhält, «*dass aufwärts fortschreitende Töne in der Regel das Zeichen der Erhöhung (♯) und abwärtsschreitende Töne in der Regel das Zeichen der Erniedrigung (♭) erhalten.*» Wallten jedoch Rücksichten besonderer Art: etwa leichtere Sangbarkeit eines auf eine andere Art notirten Intervalles, u. dgl. ob, so weicht man zuweilen von dieser Maxime ab.

Zur richtigen Schreibart der alterirten Akkorden ist vor Allem die richtige Auffassung und die Erkenntniss ihrer Abstammung erforderlich. Ist man über die Abstammung eines alterirten Akkordes im Zweifel, so fasse man vor Allem seine Auflösung, seine Fortschreitung ins Auge, und gewöhne sich, den Akkord, in welchen der alterirte Akkord fortgeschritten ist, als eine *tonische* Harmonie zu betrachten.

Zuweilen geht dem alterirten Akkorde auch sein Stammakkord *voraus*. In diesem Falle ist die richtige Schreibart desselben natürlich ein Leichtes, und der alterirte Ton ist dann nicht mehr als *wesentlicher* Harmonieton, sondern als *chromatischer Durchgang* zu betrachten.

Wie schon gesagt, kann die Alteration nur an denjenigen Akkordtönen vorgenommen werden, welche um eine *ganze* Tonstufe auf- oder abwärts fortschreiten. Im *Dominantakkorde* (der ersten Hilfsharmonie) kann also nur die *Quinte*, welche steigend oder fallend um einen ganzen Ton fortschreitet, erhöht oder erniedrigt werden, wie folgt:



185. 

Dass einzelne Stellungen der vorstehenden alterirten Akkorde besser klingen als andere, wird Jeder gleich entdecken. Im Septimenakkorde der siebenten Stufe der Durtonleiter ist nur eine Erhöhung der Terz zulässig.

186. 

In dem auf der siebenten Stufe der Molltonleiter stehenden verminderten Septimenakkorde ist nur eine Erniedrigung der Terz zulässig. Auch eignet sich nur seine erste Umkehrung zu dieser Alteration, und es ist der durch dieselbe entstehende Zusammenklang seinem tonischen Inhalte nach einem Hauptseptimenakkorde gleich.

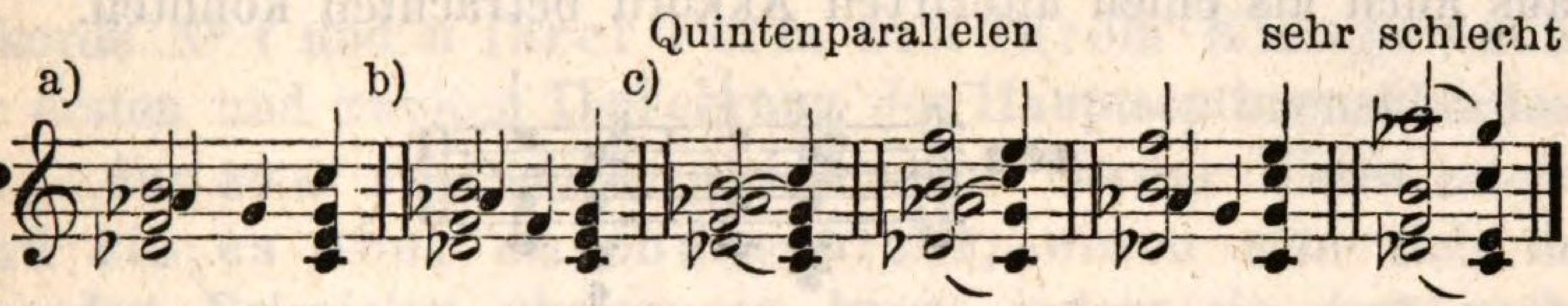
187. 

Durch die Erniedrigung der Terz entstehen nun aber in der Auflösung dieses Akkordes mit der ebenfalls um eine halbe Tonstufe fallenden Septime reine Quintenparallelen, die an dieser Stelle von vielen Theoretikern gebilligt werden, in der That auch nicht viel Gehörverletzendes an sich haben, zumal wenn nicht beide Töne, Terz und Septime, in den Aussenstimmen liegen, und es dürfte nicht schwer sein, aus den Werken der klassischen Meister dies mit Beispielen zu erhärten. Nur eines derselben wird schon genügen.

(Aus *Don Juan* von Mozart)

188.


Um alle und jede Bedenklichkeiten zu beseitigen, thut man in diesem Falle aber besser, die Septime im Voraus aufzulösen, oder sie im Voraus in die Quinte des Septimenakkordes (wie bei b des folgenden Beispiels) zu führen.

189.


Weil der alterirte verminderte Septimenakkord in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit einem Hauptseptimenakkorde gleich ist, so kann er auch als Modulationsmittel verwandt werden; z. B.

190.


Im verminderten Dreiklange kann die Terz erhöht und erniedrigt werden. Die Erhöhung der Terz kann nur bei der Grundform und der zweiten Umkehrung — in letzterm Falle entsteht der sogenannte übermässige Quartsextakkord — und die Erniedrigung nur bei der Grundform und der ersten Umkehrung — in letzterm Falle entsteht dann der übermässige Sextenakkord — stattfinden.

191.


Bei einer im vierstimmigen Satze nöthig werdenden Verdoppelung eines Bestandtheiles dieses Akkordes wird bei einer Erhöhung der Terz stets der Grundton, und bei einer Erniedrigung derselben stets die Quinte verdoppelt, und es muss dann, wie schon aus § 36 bekannt, der unregelmässig fortschreitende Ton in eine Mittelstimme gelegt werden.

192.


Im Dominantendreiklange könnte zwar die Quinte erhöht werden. Es entsteht aber daraus kein (für uns) neuer Zusammenklang, sondern der uns schon hinreichend bekannte übermässige Dreiklang, den wir also von diesem Gesichtspunkte aus auch als einen alterirten Akkord betrachten könnten.

193.

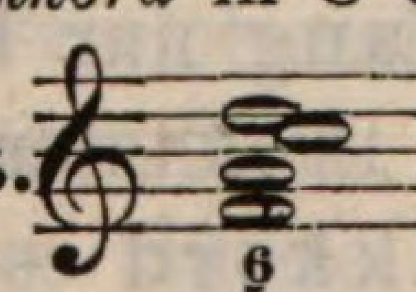

Von den beiden Nonenakkorden ist nur der grosse Nonenakkord einer Alteration, die nur an seiner Quinte stattfinden kann, fähig. Es wird aber sehr selten Anwendung davon gemacht.

194.


Natürlich muss dann die Septime wegbleiben, oder in einer grossen Entfernung von dem alterirten Tone erscheinen.

Der meisten chromatischen Veränderungen ist die zweite Hilfsharmonie fähig. Folgende Tabelle wird dies veranschaulichen.

Stammakkord in C dur.

195.




Stammakkord in C moll.

196. 





Aus vorstehender Tabelle ist ersichtlich, dass die alterirten Akkorde N⁰ I und II ihrer Form und ihrem Klange nach der ersten und zweiten Umkehrung des Hauptseptimenakkordes aus G dur zwar vollkommen gleich sind. Ihrem *Wesen* nach sind sie es aber durchaus nicht, wovon man sich in folgenden Beispielen überzeugen kann, indem sie dort auch nicht im Geringsten den Eindruck einer vorübergehenden Ausweichung machen und zurücklassen.

197. 

Dasselbe gilt von den alterirten Akkorden N⁰ III und IV, welche scheinbar einem verminderten Septimenakkorde gleich sind. Z. B.

198. 

Bei günstigern Akkordlagen wie folgende kann man daher ohne Bedenken den Stammakkord stets an die Stelle des alterirten Akkordes setzen.

199. 

Die alterirten Akkorde N⁰ v, vi, ix und x, und der alterirte verminderte Septimenakkord as c es fis sind dem Klange nach dem Hauptseptimenakkorde aus Des dur gleich. In ihrer enharmonischen Mehrdeutigkeit könnten dieselben auch nach dem Dreiklange von Des geführt, mithin als Modulationsmittel verwandt werden.

200. 

Bei den Akkorden N⁰ ix x xi und xii findet keine eigentliche Fortschreitung, sondern eine blosse enharmonische Verwechselung des alterirten Tones *dis* statt.

Die Schreibart der alterirten Akkorde N⁰ xiii und xiv weicht von der allgemeinen Regel ab, indem in diesen Akkorden der aufwärts fortschreitende Ton *des* erniedrigt ist. Eine andere Schreibart dieser Akkorde ist aber nicht möglich; denn wenn man das aufwärts fortschreitende *des* der Regel gemäss als *cis* notiren würde, so käme dadurch eine übermässige Oktave zum Vorscheine, und die Abstammung dieses Akkordes wäre dann nicht mehr zu entziffern.

Der Schüler wird nun schliesslich vielleicht die Frage aufwerfen: «wann man denn eigentlich die in N⁰ 200 angeführten, dem Klange nach einem Hauptseptimenakkorde gleichen alterirten Akkorde mit *dis* und wann mit *des* schreiben müsse?» Darüber entscheidet einzig und allein die Fortschreitung des Akkordes. Schreitet nämlich ein solcher, dem Klange nach einem Hauptseptimenakkorde ähnlicher Akkord nach der Grundform oder der ersten Umkehrung eines Dreiklanges fort, so ist seine Abstammung stets von dem verminderten Septimenakkorde, dessen Grundton um eine halbe Tonstufe unter dem Grundtone des Dreiklanges, in den er fortschreitet, liegt, herzuleiten. Schreitet der alterirte Akkord aber in einen Quartsextakkord fort, so ist seine Abstammung stets von der zweiten Hilfsharmonie des folgenden in der Form eines Quartsextak-

kordes und der Eigenschaft eines tonischen Dreiklanges auftretenden Akkordes herzuleiten. Das eben Gesagte auf den vorliegenden Fall anwendend, müsste jener alterirte Akkord, falls er nach dem Dreiklange g h d oder nach dessen erster Umkehrung fortschritte, as c es fis, und falls er nach dem Quartsextakkorde g c e fortschritte, as c dis fis heissen, indem er in ersterm Falle von der ersten Umkehrung des verminderten Septimenakkordes fis a c es, und in letzterm Falle von der zweiten Umkehrung der zweiten Hilfsharmonie aus C dur, von d f a c herstammte.

In der Praxis trifft man die alterirten Akkorde meist auf der kleinen und grossen Sexte und sehr häufig in den Schlussfällen, in den Cadenzen an, welche durch dieselben viel interessanter werden.

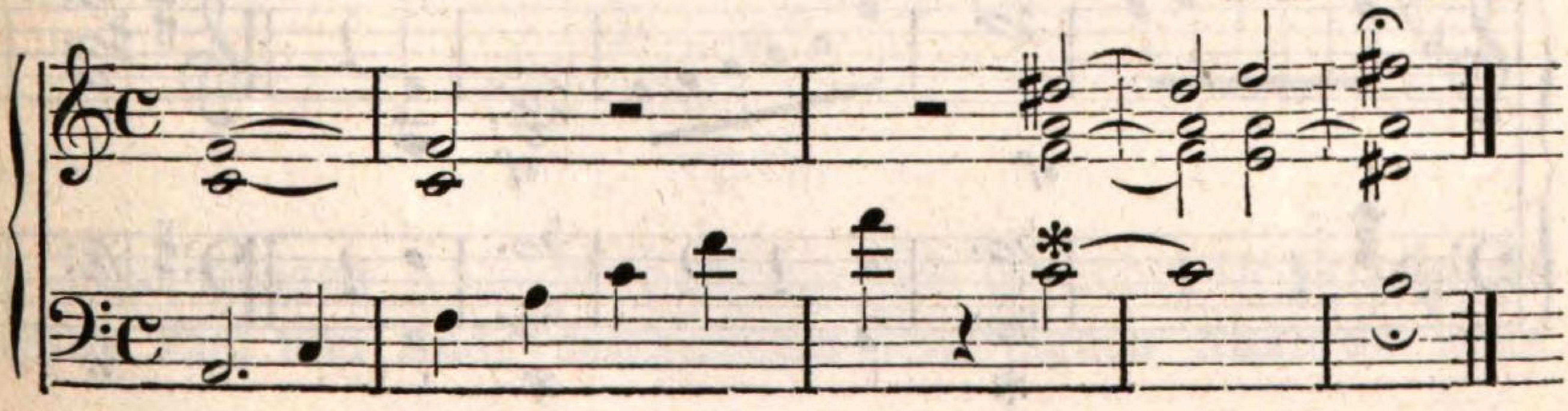
201.



Aufg. Transponire vorstehende Cadenzen nach B dur, E dur, D dur, As dur, G moll und F moll.

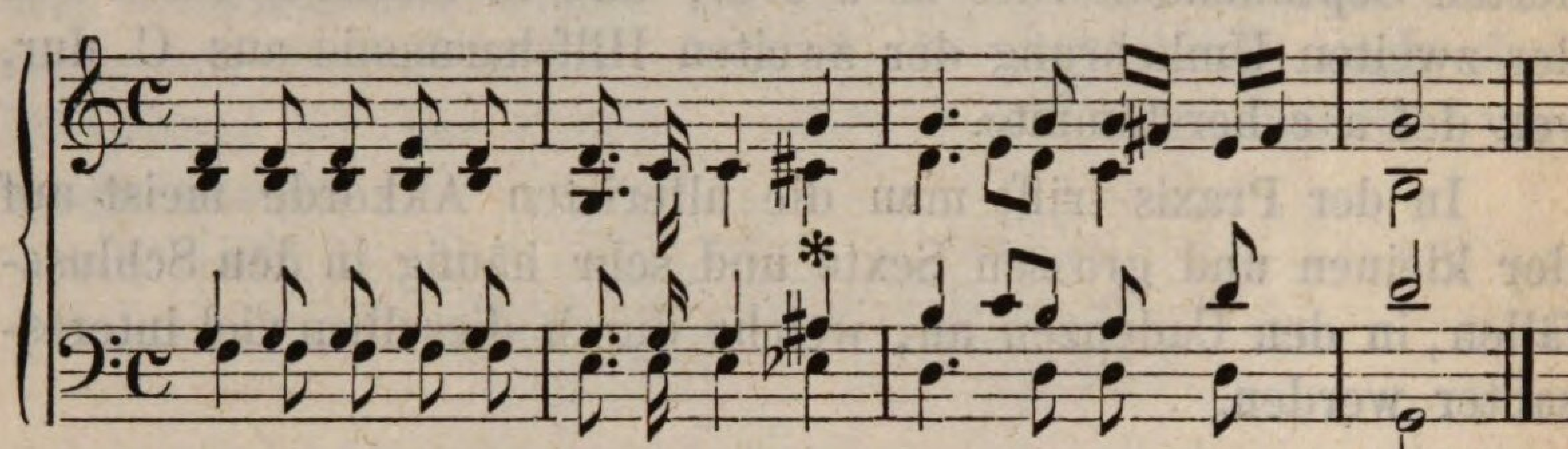
2. Aufg. Gib die Stammakkorde der in folgenden Beispielen vorkommenden alterirten Akkorde an!

C. M. v. Weber.

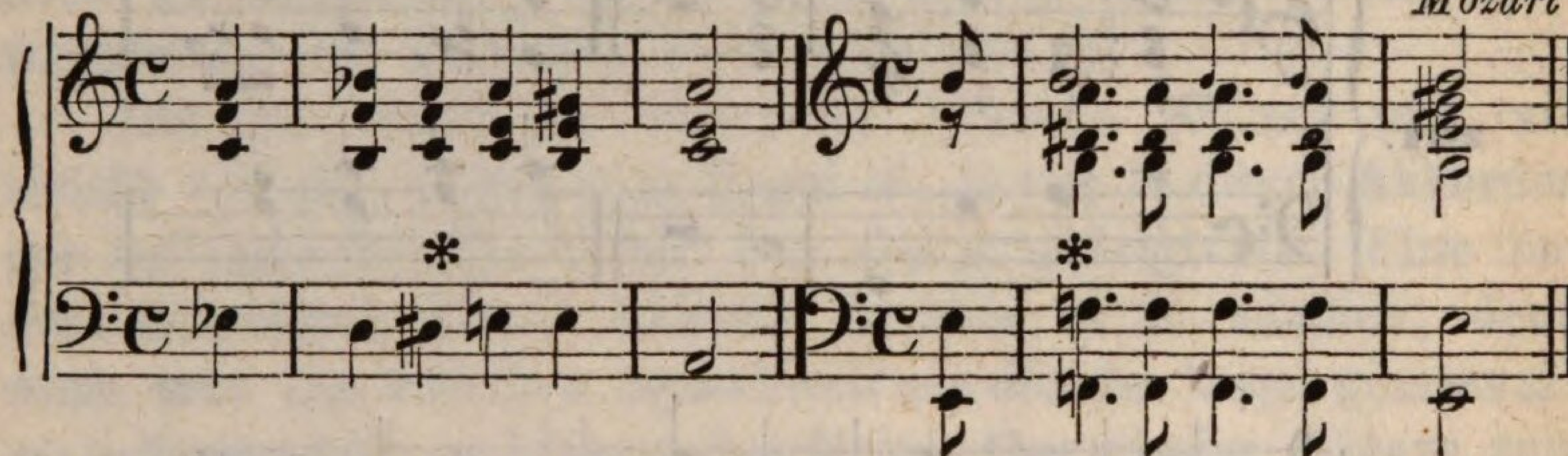


Mendelsohn.





Mozart



Mozart *Mozart*



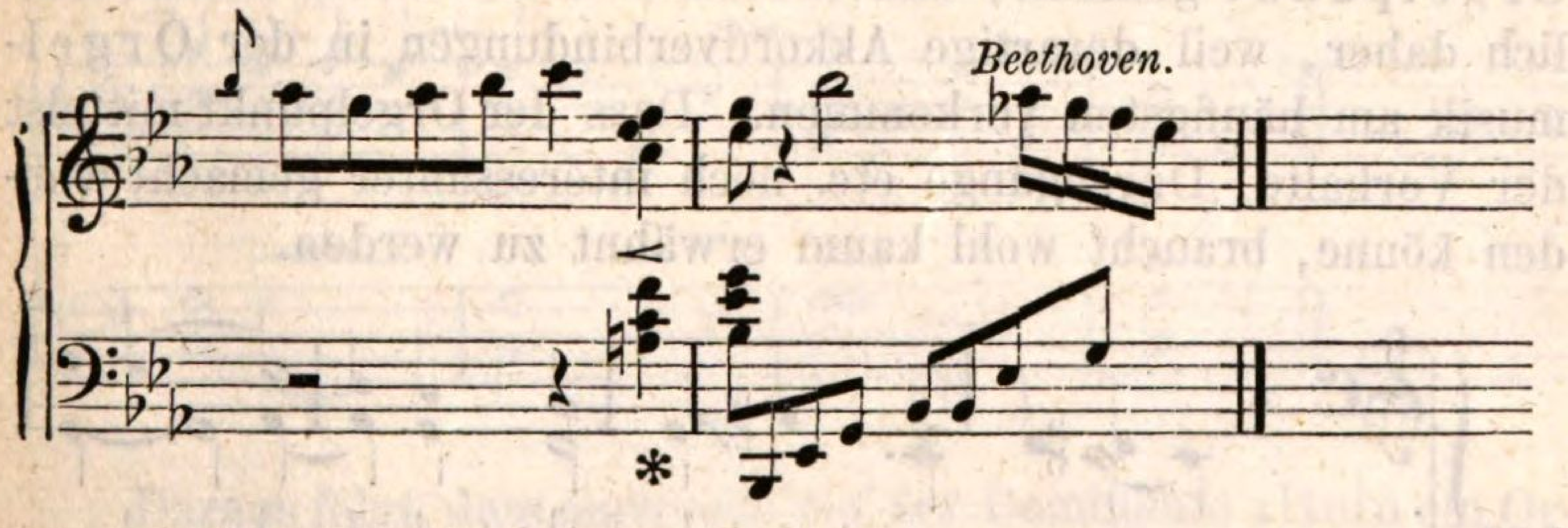
Mozart











§ 52.

Im vorigen Abschnitte wurde der tonische Dreiklang als letztes Ziel und Ende sämmtlicher leitereignen Akkorde einer

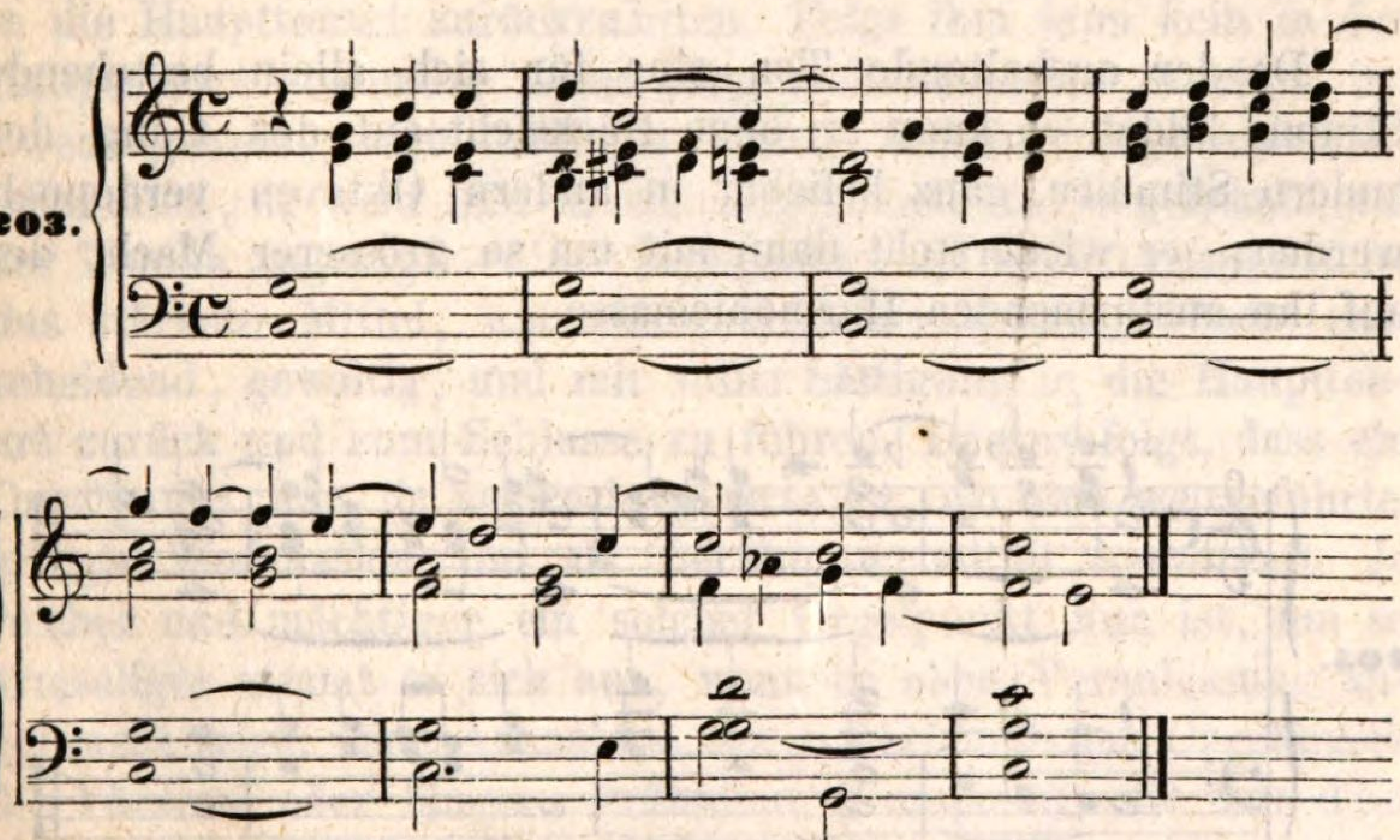
Tonart bezeichnet. Da schon im einzelnen Klange ein ganzer Akkord, ein Dreiklang liegt (siehe § 11), so gilt das Verlangen der genannten Akkorde nach dem tonischen Dreiklange streng genommen zunächst der Tonika allein. Dass dem wirklich so sei, geht daraus hervor, dass man die Tonika zu sämmtlichen Akkorden einer Tonart fortklingen lassen kann. Sie offenbart sich mithin als den Ausgangspunkt, als die eigentliche Basis und das Fundament sämmtlicher Akkorde einer Tonart. Selbstredend wird man ihr in diesem Falle ihren Platz zunächst in der untersten Stimme, im Basse, welcher zugleich die kräftigste aller Stimmen ist, anweisen, damit sie der auf ihr aufgethürmten und auf sie losstürmenden Harmoniemasse das erforderliche Gegengewicht zu halten im Stande ist. Die nahe Beziehung, in welcher die Ober- und Unterdominante zur Tonika stehen, lässt auch eine Theilnahme der wichtigsten Harmonieen dieser beiden Tonarten — die meisten Dreiklänge dieser beiden Tonarten sind schon ohnehin in der Haupttonart als leitereigene Akkorde vorhanden — zu diesem Akkordverbande zu. Auch die wichtigsten Harmonieen der Paralleltonart sind nicht ausgeschlossen, wie denn auch ferner alle jene Harmonieen, in denen die aushaltende Tonika als Grundton, Terz, Quinte oder Septime erscheint, ebenfalls in dieses Harmoniegewebe aufgenommen werden können. Es conzentriren sich in diesem Falle also in der Tonika alle diejenigen Harmonieen, die in irgend welcher Beziehung zu der Haupttonart stehen, als ihrem Mittelpunkte. Eine derartige Conzentrirung der Harmonieen wird Orgelpunkt genannt; und es stammt dieser Name wahrscheinlich daher, weil derartige Akkordverbindungen in der Orgelmusik am häufigsten vorkommen. Dass der Orgelpunkt mittelst der Vorhalte, Durchgänge etc. noch interessanter gemacht werden könne, braucht wohl kaum erwähnt zu werden.

202




Tonika und Dominante können auch beide zugleich ausgehalten werden, welches in dem Mitklingen der Töne (siehe § 11) begründet ist.

203.



Daraus folgt, dass auch wohl auf der Dominante allein ein Orgelpunkt stattfinden könne, in welchem Falle dann aber die Dominante als eine neue Tonika betrachtet werden muss. Demgemäss muss dann diesem Orgelpunkte die Dominantenharmonie zu Grunde liegen, d. h. diese Harmonie muss in demselben

am öftesten wiederkehren und muss auch die Harmoniekette schliessen. Z. B.

204.





Da der aushaltende Ton eine für sich allein bestehende Stimme bildet, so kann er, ohne Rücksicht auf den Gang der andern Stimmen, ganz beliebig in andern Oktaven verdoppelt werden; er wiedersteht dann mit um so grösserer Macht der auf ihn anstürmenden Harmoniemasse.

205.



Ausser dem Basse ist zunächst die Oberstimme am geeignetsten, einen Orgelpunkt aufzunehmen. Um sich sich hier gehörig bemerklich zu machen, erscheint er dann gewöhnlich als Triller.

206.

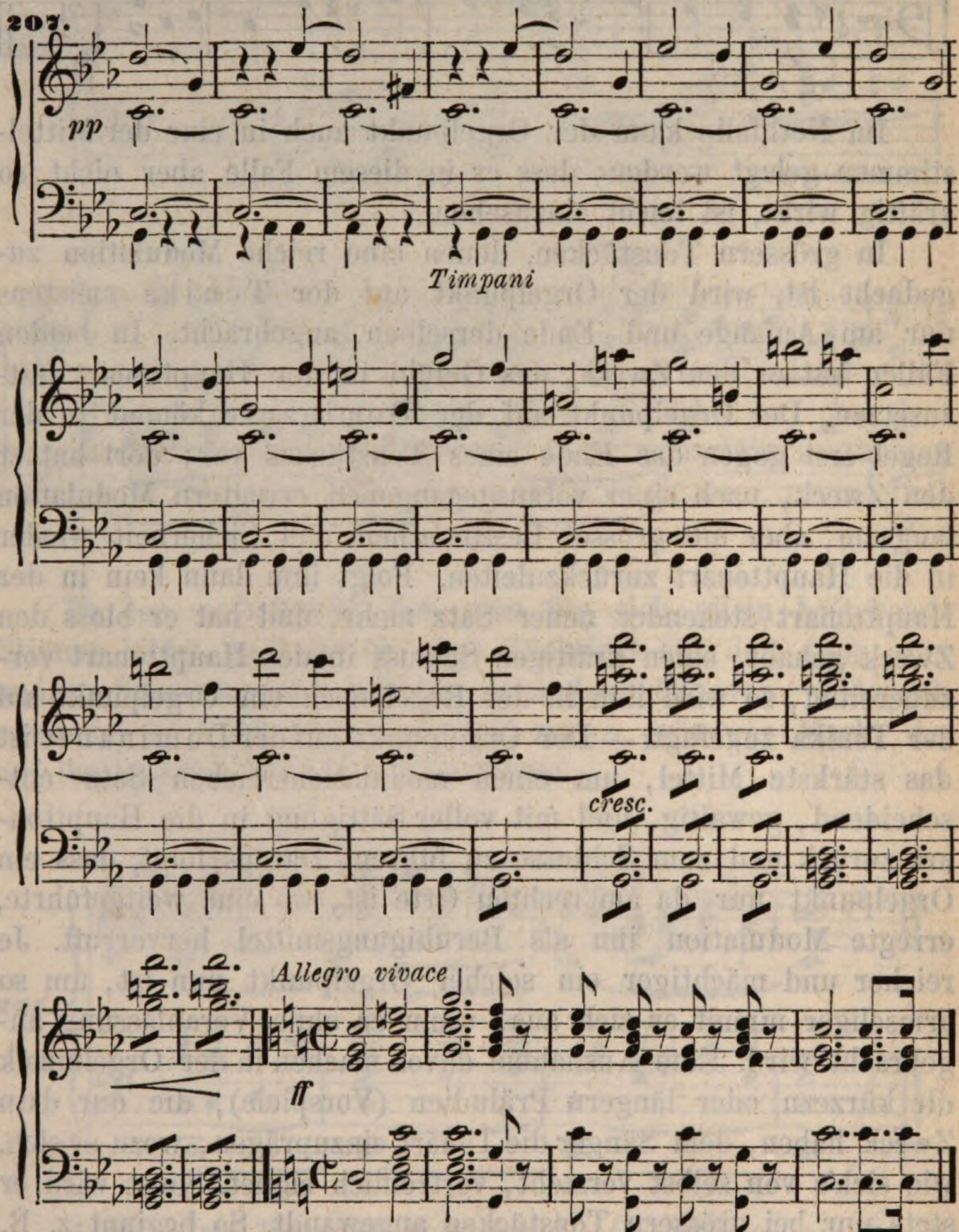


Im Nothfalle kann der Orgelpunkt auch in eine der Mittelstimmen gelegt werden; dass er in diesem Falle aber nicht so kräftig wirkt, ist leicht einzusehen.

In grössern Tonstücken, denen eine reiche Modulation zugedacht ist, wird der Orgelpunkt auf der Tonika meistens nur am Anfange und Ende derselben angebracht. In beiden Fällen hat er den Zweck, das Gefühl in der Haupttonart festzusetzen. Der Orgelpunkt auf der Dominante kömmt in der Regel erst gegen das Ende eines Tonstückes vor; dort hat er den Zweck, nach einer vorausgegangenen erregtern Modulation langsam, aber mit grosser Bestimmtheit und Sicherheit wieder in die Haupttonart zurückzuleiten. Folgt ihm dann kein in der Haupttonart stehender neuer Satz mehr, und hat er bloss den Zweck gehabt, einen kräftigen Schluss in der Haupttonart vorzubereiten, so wird ihm in der Regel noch ein Orgelpunkt auf der Tonika zugefügt. — Der Orgelpunkt auf der Dominante ist das stärkste Mittel, um einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, und mit voller Sättigung in die Haupttonart zurück und zum Schlusse zu führen. Daraus folgt, dass ein Orgelpunkt nur da am rechten Orte ist, wo eine weitgeführte, erregte Modulation ihn als Beruhigungsmittel hervorruft. Je reicher und mächtiger ein solcher Orgelpunkt nun ist, um so armseliger nimmt er sich aus, wenn er ohne Veranlassung angebracht wird. Eine Ausnahme davon machen in der Orgelmusik die kürzern oder längern Präludien (Vorspiele), die nur den Zweck haben, dem Sänger die Tonart einzuprägen, wozu er sich, wie sich's von selbst versteht, vortrefflich eignet. Sonst wird er stets nur bei grössern Tonstücken angewandt. So beginnt z. B. Beethoven seine Ouverture zu « Eleonore » mit einem 32 Takte langen Orgelpunkte auf der Tonika, über welchem sich eine erhabene Melodie kühn emporschwingt; Haydn beginnt das Finale

seiner bekannten D dur Symphonie mit einem sich durch zwei Perioden hinziehenden Orgelpunkte auf der Tonika. Beethoven leitet in seiner C moll Symphonie aus dem Scherzo durch folgenden 26 Takte langen Orgelpunkt auf der Tonika und Dominante in den glanzvollen Schlussatz:

207.



Dieser höchst originelle, den Hörer mit wahrer Bangigkeit erfüllende Orgelpunkt, in welchem die Tonika in der Eigenschaft eines Vorhaltes aufzutreten scheint, tritt erst mit den letzten

vier Takten in den Dominantakkord, und aus diesem in den mit dem tonischen Dreiklange beginnenden Allegrosatz. Aehnliche Beispiele finden sich in jedem grössern Musikstücke; darum ist es überflüssig, noch mehrere andere hier anzuführen. Auch in der Fuge hat der Orgelpunkt seinen Platz; wir werden daher in der Lehre von der Fuge auf ihn wieder zurückkommen.

Bei der Bildung eines Orgelpunktes hat man Folgendes zu berücksichtigen: Er muss

1) auf einem guten Taktheile eintreten;

2) muss der erste und letzte Akkord ein solcher sein, zu welchem der aushaltende Ton harmonisch gehört;

3) dürfen die zu dem aushaltenden Tone nicht harmonierenden Akkorde nicht zu häufig aufeinander folgen, sondern öfters mit solchen Akkorden wechseln, zu denen der aushaltende Ton harmonisch ist.

Mit dem Orgelpunkte nicht zu verwechseln sind die im Laufe eines Tonstückes öfters vorkommenden liegenden Töne, liegende Stimmen genannt. Z. B.

208



§ 53.

Der Orgelpunkt führte uns über den vierstimmigen Satz hinaus in den fünf- und nochmehrstimmigern Satz. Die Fünfstimmigkeit wurde zunächst dadurch hervorgerufen, dass der aushaltende Ton sich als eine eigene charakteristische Stimme von den übrigen Stimmen absonderte und geltend machte. Aus diesem Grunde mussten die vier übrigen Stimmen für sich allein

nach den Regeln des vierstimmigen Satzes behandelt, und die frühere Tenorstimme musste als Unterstimme angesehen und als solche behandelt werden. Geben wir nun dieser neuen fünften Stimme Theil an der Bewegung der übrigen Stimmen, erst dann entsteht der eigentlich fünfstimmige Satz.

Waren wir schon beim vierstimmigen Satze genöthigt, stets einen Ton im Dreiklange zu verdoppeln, so wird eine Verdoppelung von Akkordtönen beim fünf- und nochmehrstimmigern Satze in noch grösserm Maasse stattfinden und auch auf die Septimen- und Nonenakkorde ausgedehnt werden müssen. Dass in den letztgenannten Akkorden zunächst diejenigen Töne, die eine doppelte oder überhaupt keine so ganz bestimmte Fortschreitung haben, wie z. B. der Grundton und die Quinte des Hauptseptimenakkordes, zu diesen Verdoppelungen am tauglichsten sind, liegt auf der Hand. Dennoch bedingt die fliessende Führung der einzelnen Stimmen in vielen Fällen eine Verdoppelung derjenigen Töne, die eine ganz bestimmte Fortschreitung haben: der Terz, Septime und None. Zur Vermeidung von Oktavenparallelen muss dann aber der Eine dieser verdoppelten Töne eine unregelmässige Fortschreitung annehmen; und es ist, wie schon bekannt in diesem Falle darauf zu halten, dass der unregelmässig fortschreitende Ton in eine der Mittelstimmen, nie aber in eine der beiden Aussenstimmen zu liegen komme. Eine Verdoppelung der Septime in manchen Septimenakkorden, und der None in den beiden Nonenakkorden ist aber nicht immer rathsam, indem das Gewaltsame der unregelmässigen Fortschreitung dieser Töne, zumal wenn nicht andere Akkordtöne ganz nahe um sie herumliegen und sie umhüllen, selbst in den Mittelstimmen noch zu sehr hervortritt.

Die Unvermeidlichkeit der verdeckten Quinten- und Oktavenparallelen wird im vielstimmigen Satze noch um so deutlicher hervortreten; desto mehr ist daher darauf zu halten, dass wenigstens die äussern Stimmen in reinen Verhältnissen fortschreiten.

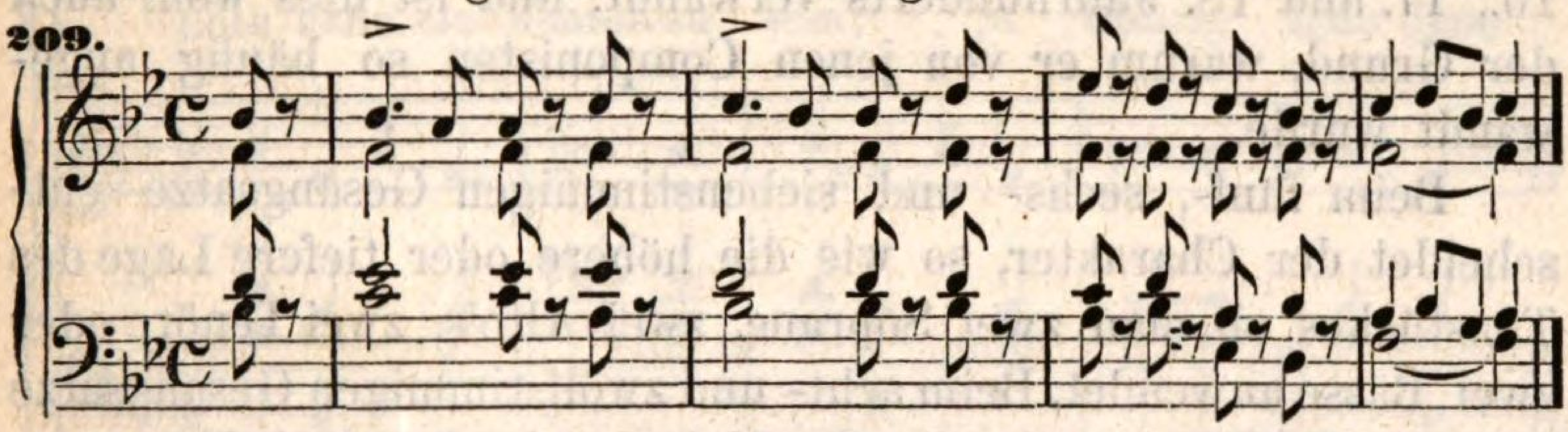
Auch wird nicht selten der Fall eintreten, dass behufs einer fliessenden Stimmführung und zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen die Stimmen sich kreuzen, d. h. dass eine höhere Stimme unter die ihr zunächst liegende Stimme, und umgekehrt, zu liegen kommt. Dieses Kreuzen der Stimmen ist im homophonen Satze, in welchem die einzelnen Stimmen nicht zur

vollen Selbständigkeit gelangen, und sich mehr oder weniger nach der Oberstimme richten müssen, eigentlich nur in den Mittelstimmen zulässig; im poliphonen (fugirten) Satze wird hierauf weniger Rücksicht genommen.

Um im vielstimmigen Satze den zahlreichen Stimmen eine festere Grundlage zu verschaffen, ist es rathsam, dem Basse meist Grundtöne zuzutheilen; und damit für die Mittelstimmen der nöthige Raum gewonnen werde, muss der Bass in eine etwas tiefere Lage geführt werden. Wird nun der Bass durch die Uebernahme der Grundtöne in grössern Intervallen sich fortbewegen, so müssen dagegen die Mittelstimmen um so kleinere Schritte machen, sollen sie ihr Gebiet nicht überschreiten und ein fortwährendes Kreuzen der Stimmen herbeiführen; denn sind sie einmal in weit geführte Richtungen gerathen, so sind sind sie schwer zu bewältigen.

Sollte z. B. folgendes vierstimmige Sätzchen

209.



fünf- oder sechsstimmig gemacht werden, so könnte dies etwa auf folgende Weise geschehen:

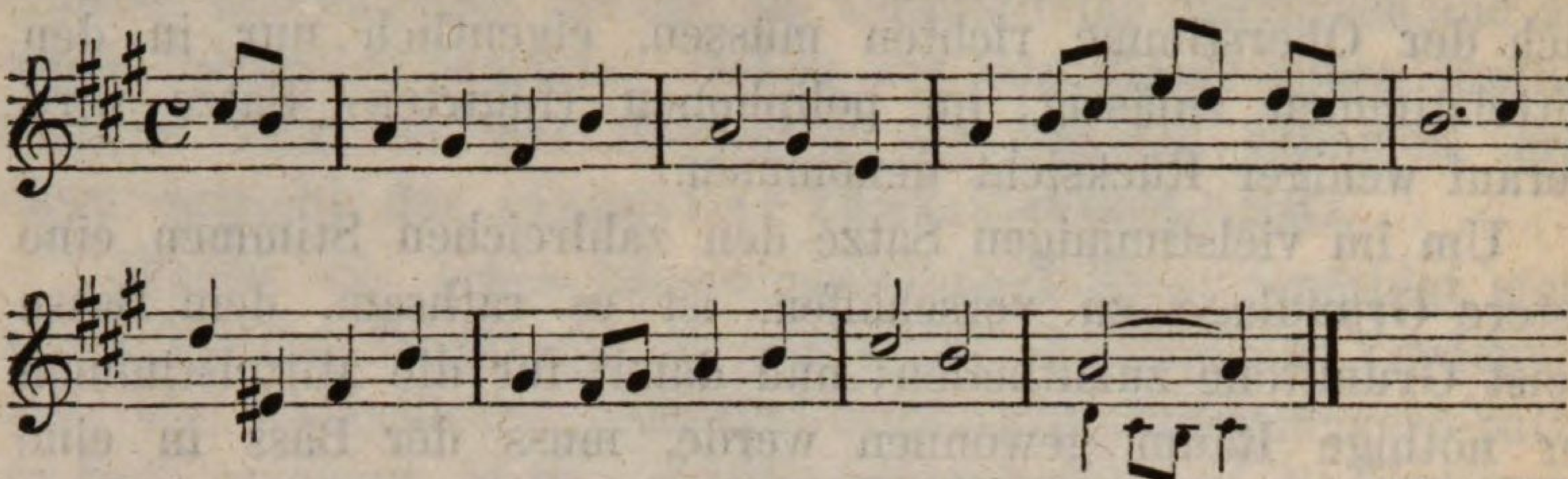
a) fünfstimmig



b) sechsstimmig



Aufg. Setze folgende Melodie fünf- und sechsstimmig.



Nächst dem vierstimmigen Satze ist der fünfstimmige Satz der brauchbarste. Ausser einer grössern Tonfülle gewährt er auch noch den Vortheil, dass man, namentlich in Gesangcompositionen, eine oder die andere Stimme von Zeit zu Zeit ausruhen lassen kann, ohne die Normalstimmzahl, die Vierstimmigkeit aufgeben zu müssen. In diesem Sinne ist der fünfstimmige Satz denn auch meistens in den classischen Vokalcompositionen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts verwandt, und ist dies wohl auch der Grund, warum er von jenen Componisten so häufig angewandt wurde.

Beim fünf-, sechs- und siebenstimmigen Gesangsatze entscheidet der Charakter, so wie die höhere oder tiefere Lage des Tonstückes, ob man zwei Soprane, zwei Alto's, zwei Tenöre oder zwei Bässe anwendet. Beim acht- und zwölfstimmigen Gesangsatze werden die Stimmen in der Regel in zwei oder drei Chöre getheilt, von denen ein jeder Chor für sich allein einen eignen Körper bildet. In dieser Theilung werden dann diese Chöre, bald vereint zu wahrer Vielstimmigkeit (die wohl zu unterscheiden ist von der Scheinvielstimmigkeit), bald einzeln für sich allein und mit einander abwechselnd, verwandt. Dass auf diese Weise ganz eigenthümliche und grossartige Effekte erzielt werden können, dass nicht minder zu der Composition derartiger Tonstücke und zur Beherrschung derartiger gewaltiger Tonmassen auch ein gewaltiger Geist gehört, ist leicht einzusehen. Wir können daher jene Leichtigkeit, mit der die grossen Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, in deren Hand jeder einzelne Chor jener 8, 12, 16 und nochmehrstimmigern Compositionen so zu sagen zu einer einzelnen Stimme wurde, jene vielstimmigen Sätze beherrschten, nur mit Staunen bewundern.

Von den zahlreichen Beispielen der Fünf- und Vielstimmigkeit, die sich auf dem Gebiete der profanen Musik, mehr aber

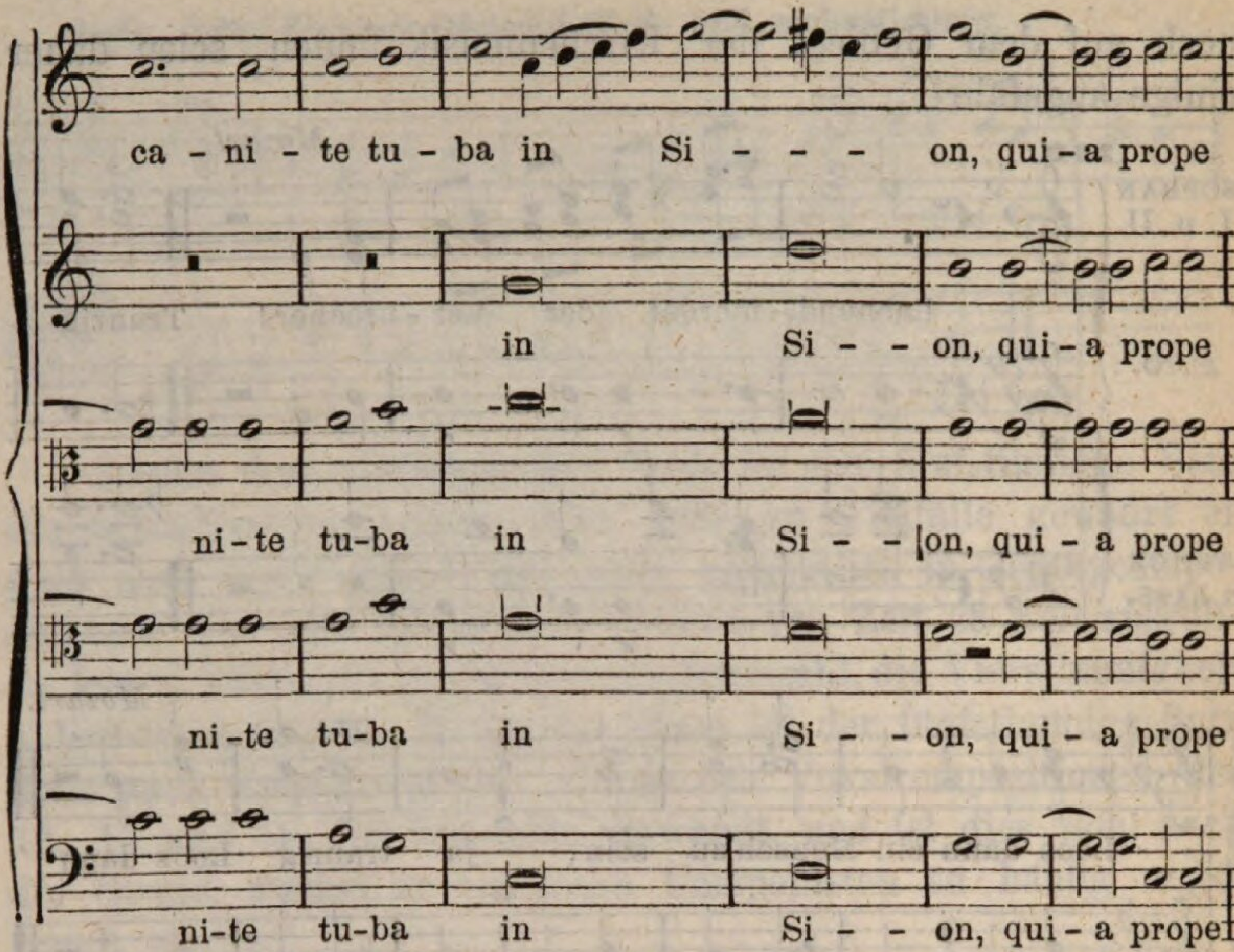
noch auf dem Gebiete der Kirchenmusik finden, seien daher einige angeführt.

210.

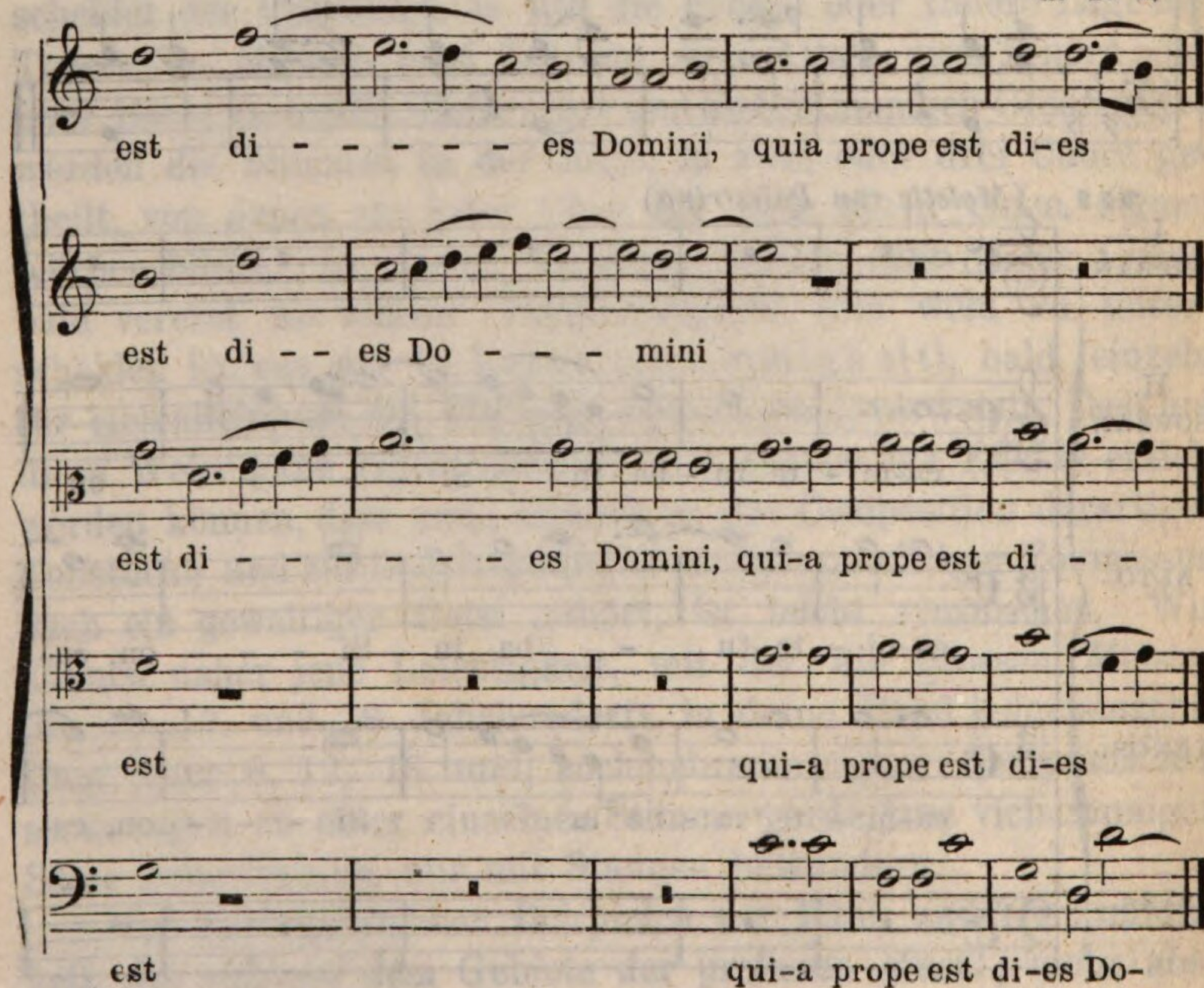


211. (*Motette von Palestrina*)




ca - ni - te tu - ba in Si - - - - on, qui - a prope
in Si - - on, qui - a prope
ni - te tu-ba in Si - - on, qui - a prope
ni - te tu-ba in Si - - on, qui - a prope
ni-te tu-ba in Si - - on, qui - a prope

u. s. f.


est di - - - - - - es Domini, quia prope est di-es
est di - - es Do - - - mini
est di - - - - - - - es Domini, qui-a prope est di - -
est qui-a prope est di-es
est qui-a prope est di-es Do-

212. (*Aus einer Motette von Palestrina.*)



Allegro moderato. (*Achtstimmige Motette von J. S. Bach*)



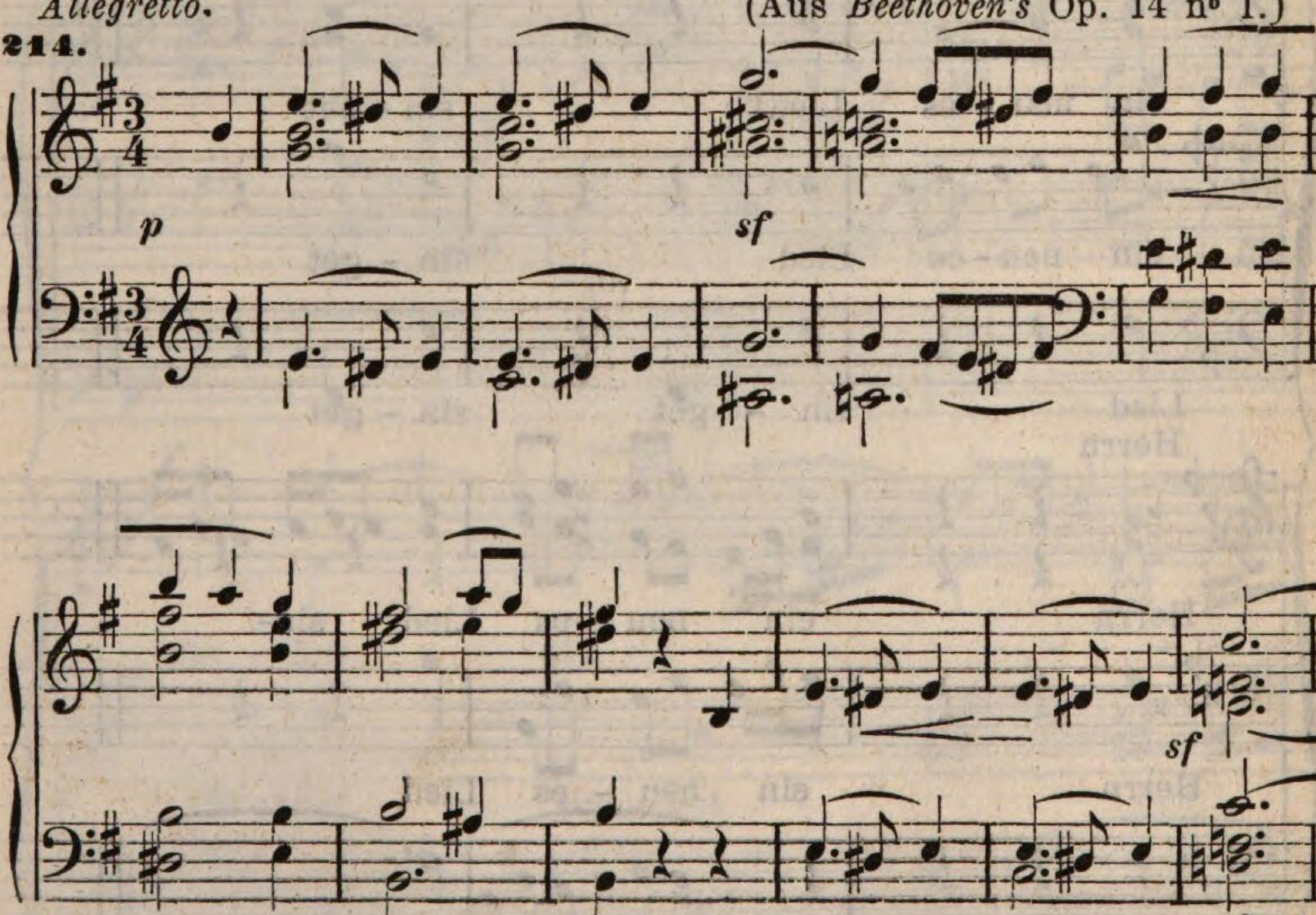

get dem Herrn
get dem Herrn
get dem Herrn
get dem Herrn ein neu - es
get dem
get dem
get dem
get dem
ein neu '- es Lied u. s. f.
ein neu - es Lied! sin - get
ein neu - es Lied sin - get
Lied sin - get sin - get
Herrn
Herrn ein neu - es Lied sin-
Herrn ein neu - es Lied
Herrn sin- - - - - - - - - -

Schon auf den ersten Blick wird man erkennen, dass der Inhalt der beiden miteinander einsetzenden Chöre, die sich im weitern Verlaufe dieses Tonstückes bald mehr bald weniger von einander unterscheiden, ein verschiedenartiger ist.

Aus diesen wenigen Beispielen wird der Schüler schon einen hinreichend klaren Begriff von der Vielstimmigkeit, wie sie beim Vokalsatze angewandt wird, erhalten können. Die Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes beruht aber auf ganz andern Grundsätzen und ist grösstentheils nur eine Schein vielstimmigkeit. Diese Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass die Realstimmen des vier-, fünf- und sechsstimmigen Satzes in andern Oktaven verdoppelt werden. Diese Verdoppelungen treffen zumeist die beiden Hauptstimmen, Melodie und Bass. Die auf diese Weise entstehenden Oktaven sind daher nicht als Oktavenparallelen, sondern als Verstärkung dieser oder jener Stimme, als Verstärkungsoktaven anzusehen. Stets aber müssen in einem derartigen Instrumentalsatze die vier oder fünf Realstimmen, auf die ein solcher vielstimmiger Satz sich zurückführen lassen muss, nach den Regeln des reinen Satzes behandelt sein.

Allegretto. (Aus *Beethoven's* Op. 14 n° 1.)

214.





215.



Nicht ohne bestimmten Grund wird ein Componist sich mit überflüssigen Stimmen beladen, und im wahren Sinne des Wortes vielstimmig schreiben, indem dadurch der Satz leicht überladen und unbeholfen wird.*) Dagegen wird er da, wo es sich — z. B. in einem erhabenen Augenblicke — um eine breite Entfaltung der Harmonie, um den Ausdruck des Massenhaften, der Vielheit, des Majestätischen handelt, nicht allein die Scheinvielstimmigkeit, sondern auch die wirkliche Vielstimmigkeit anwenden; bei andern Veranlassungen sich aber auch auf eine geringere Stimmzahl, auf die Drei-, Zwei- oder gar die Einstimmigkeit beschränken. — Wie treffend und passend hat unter Andern Mendelsohn in einzelnen Stellen seiner Walpurgisnacht die wirkliche Vielstimmigkeit angewandt! Wie majestätisch ist z. B. der Eintritt des achtstimmigen Chores im dreizehnten Takte vor dem Schlusse der letzten Nummer dieses Werkes! Nachdem nämlich die List der Druiden, die christlichen Wächter durch nächtlichen Teufelsspuck zu erschrecken und zu verjagen, gelungen, und der Oberpriester der Drui-

*) Beim Orgelspiel sind vollgriffige, vielstimmige Akkorde nur bei dem Gebrauche des vollen Werkes an ihrem Platze. Zarte und sanfte Register, wie z. B. Gamba, Fernflöte, Salcional, Gedackt u. a. vertragen nur eine Stimmzahl von höchstens vier oder fünf Stimmen. Eine Ueberschreitung dieser Stimmzahl würde unfehlbar Unklarheit und Undeutlichkeit der Akkorde nach sich ziehen.

den die Opferhandlung vollendet hat, tritt, um die Erhabenheit und Wichtigkeit der eben vollbrachten Handlung in ihrer ganzen Grösse zu zeichnen, nach den letzten Worten des Oberpriesters der Chor des Volkes achtstimmig ein. Der Effekt dieser beiden achtstimmigen Takte ist ein überaus grossartiger und überwältigender, und macht auf den Hörer den tiefsten Eindruck. Es ist nämlich jene Stelle:

Andante Maestoso.





Wie überhaupt dies Werk Mendelsohns überaus reich an herrlichen Effekten ist, so kann man unter Anderm in demselben auch einen klaren Begriff von einem richtig angebrachten Unisono und dessen Kraftwirkung bekommen. Wir erinnern nur an jene Stelle gegen Ende der N° 7: «dein Licht»!

217.



Das Unisono, im eigentlichen Sinne des Wortes, ist eine Entkleidung und Verzichtleistung der Melodie aller und jeder harmonischen Begleitung, ein Zusammenwirken und eine Einigung aller Stimmen, um die Melodie für sich allein mit Macht und Gewalt hervortreten und wirken zu lassen. Z. B.

218. Tenori *Echo* *Echo* *C. M. v. Weber.*



Ein Unisono wie folgendes kann desshalb nur als ein uneigentliches betrachtet werden.

Maestoso *Walpurgisnacht* von *Mendelsohn*

219. Sopran u. Alt



Waren wir beim vierstimmigen Satze in manchen Fällen schon genöthigt, einen oder den andern Ton eines Akkordes auszulassen, so wird eine Unvollständigkeit der Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch um so häufiger eintreten. Um diesen Uebelstand einigermassen zu verdecken und ihn weniger fühlbar zu machen, wird es rathsam sein, unsere zwei und dreistimmigen Sätze, sollen sie nicht als ein leeres aufgeblasenes Wesen erscheinen, um so reicher mit harmonischen und har-

moniefremden Beitönen, « mit Durchgängen, Wechselnoten und dergleichen» auszuschmücken. Ihre eigentliche Bedeutung erhalten die zwei- und dreistimmigen Sätze erst in der Polyphonie. Bevor aber von diesen ausgebildetern zwei- und dreistimmigen Sätzen die Rede sein kann, müssen wir erst den nackten einfachen zwei- und dreistimmigen Satz kennen lernen.

Der einfache, nackte zweistimmige Satz wird sich meist auf Terzen und Sexten beschränken müssen. Wegen seiner grossen Dürftigkeit kann er nur sehr selten in grössern Compositionen verwandt werden. Wo er in seiner ganzen Einfachheit aufzutreten genöthigt ist, ist er in rein harmonischer Beziehung nur bei ganz einfachen Musikstücken, bei Schul-, Kirchen- und Volksliedern an seinem Platze. Trotz seiner Einfachheit muss er aber immerhin eine Harmonie, und zwar diejenige, die man auch bei einer grössern Stimmzahl der betreffenden Melodie zu Grunde legen würde, andeuten. Ausserdem hat im einfachen zweistimmigen Satze die zweite Stimme noch die Eigenthümlichkeit, dass sie sich gerne ganz innig an die Melodie anschliesst und anschmiegt, dass sie der Melodie oft Schritt für Schritt in Terzen oder Sexten folgt, und so gewissermassen Theil an der Melodie zu nehmen sucht. In welchen Fällen und bis zu welchem Punkte man die zweite Stimme in Terzen oder Sexten mit der Melodie gehen lassen könne, darüber entscheidet einzig und allein die Harmonie, die man der Melodie als zu Grunde liegend annimmt. Gesetzt, die beiden folgenden Phrasen sollten zweistimmig gesetzt werden,

220.



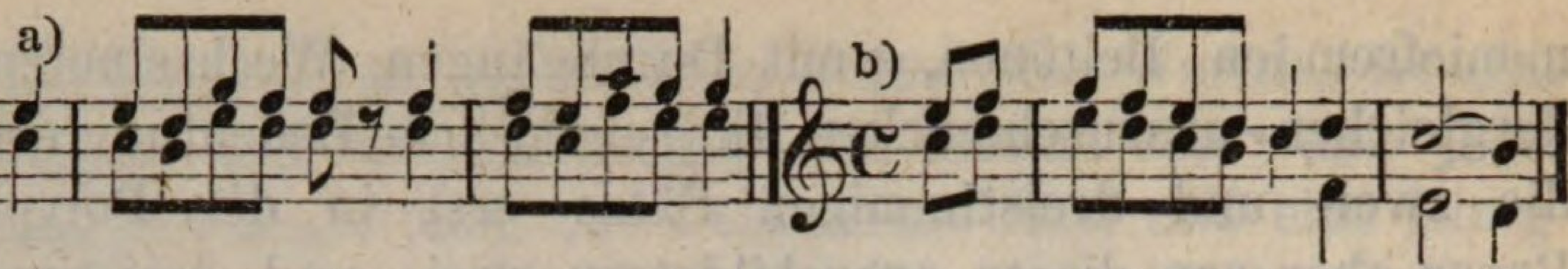
so müsste man zuerst die Hauptnoten von den Nebennoten scheiden, und darnach untersuchen, welche Harmonieen denselben zu Grunde gelegt werden könnten und müssten. Es würden ohne Zweifel wohl diese sein:

221.



Sollen diese Harmonieen durch eine der Melodie beizufügenden zweiten Stimme angedeutet werden, so müsste diese so:

222.



und nicht so heissen:

223.



Will man die zweite Stimme an der Bewegung keinen Theil nehmen lassen, so könnte sie auch so heissen:

224.



Fügt man einer Melodie eine zweite Stimme hinzu, so hat man ferner darauf zu halten, dass die wesentlichen Töne der ihr zu Grunde liegenden Harmonieen auf gute Takttheile oder doch auf die grössern Taktglieder fallen. Eine Ausnahme hiervon ist nur dann statthaft, wenn, wie in Beispiel 222 a) die zweite Stimme der ersten in Terzen oder in Sexten folgt, und wo schon in der Melodie auf den guten Takttheil oder ein grösseres Taktglied eine Wechselnote, der bekanntlich die harmonische Note erst nachfolgt, gefallen ist.

Da jeder zweistimmige Satz stets einen drei- oder vierstimmigen Satz vertritt, so kömmt es zunächst wohl darauf an, welche Akkordtöne in demselben beibehalten, und welche ausgelassen werden können und müssen. In den Dreiklängen wird diese Auslassung zumeist den unwichtigsten Ton derselben, «die Quinte», seltener den Grundton und noch seltener die Terz treffen. Sollen Septimenakkorde zweistimmig dargestellt werden, so darf natürlich die Septime nie fehlen. Quarten können nur sehr selten und wohl meist nur da, wo sie in der Eigenschaft eines Durchganges oder Vorhaltes erscheinen, oder wo mit deren Hilfe ein verminderter Dreiklang oder ein Hauptseptimenakkord angedeutet werden soll, und Sekunden ebenfalls nur da, wo sie in der Eigenschaft eines Vorhaltes oder Durchganges auftreten, oder wo sie die dritte Umkehrung des Hauptseptimenakkordes vorstellen sollen, angewandt werden. Z. B.

225.


Im Nothfalle könnte man durch die Quarte vielleicht auch einen Quartsextakkord andeuten, wie folgt:

226.


Jedenfalls wäre es aber besser, die zweite Stimme so zu führen:

227.


Eine Folge zweier Quarten ist schon aus dem Grunde nie rathsam, indem die Quarte die Umkehrung von der Quinte ist, und die Quintenparallelen ziemlich deutlich aus ihnen hervorschauen würden.

Quinten und Oktaven klingen im zweistimmigen Satze immer leer. In den Ganz- und Halbschlüssen können sie zwar nicht vermieden werden; es ist aber rathsam, sie ausserhalb der Schlüsse nur selten und meist nur als « durchgehend » d. h. auf leichten Takttheilen anzuwenden; z. B.

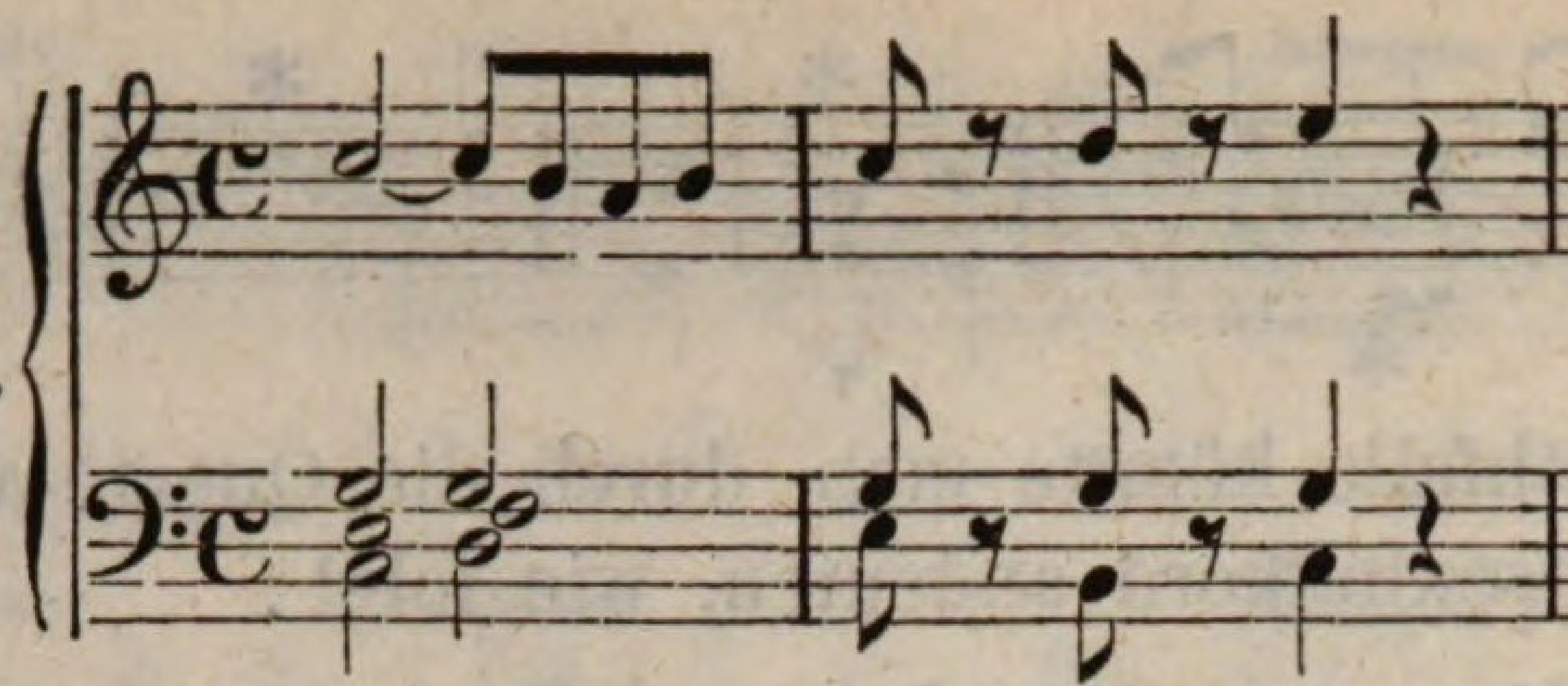
228. a)


b)


Ueberhaupt wird man zu Gunsten einer fliessenden Stimmführung öfters einen wesentlichen Akkordton auslassen, und einen unwesentlichen an seine Stelle setzen müssen.

Durch die harmonische Figuration, die wir in dem folgenden Kapitel kennen lernen werden, werden wir in den Stand gesetzt, vierstimmige Sätze ziemlich vollständig zweistimmig wiederzugeben, wie folgt:

229.



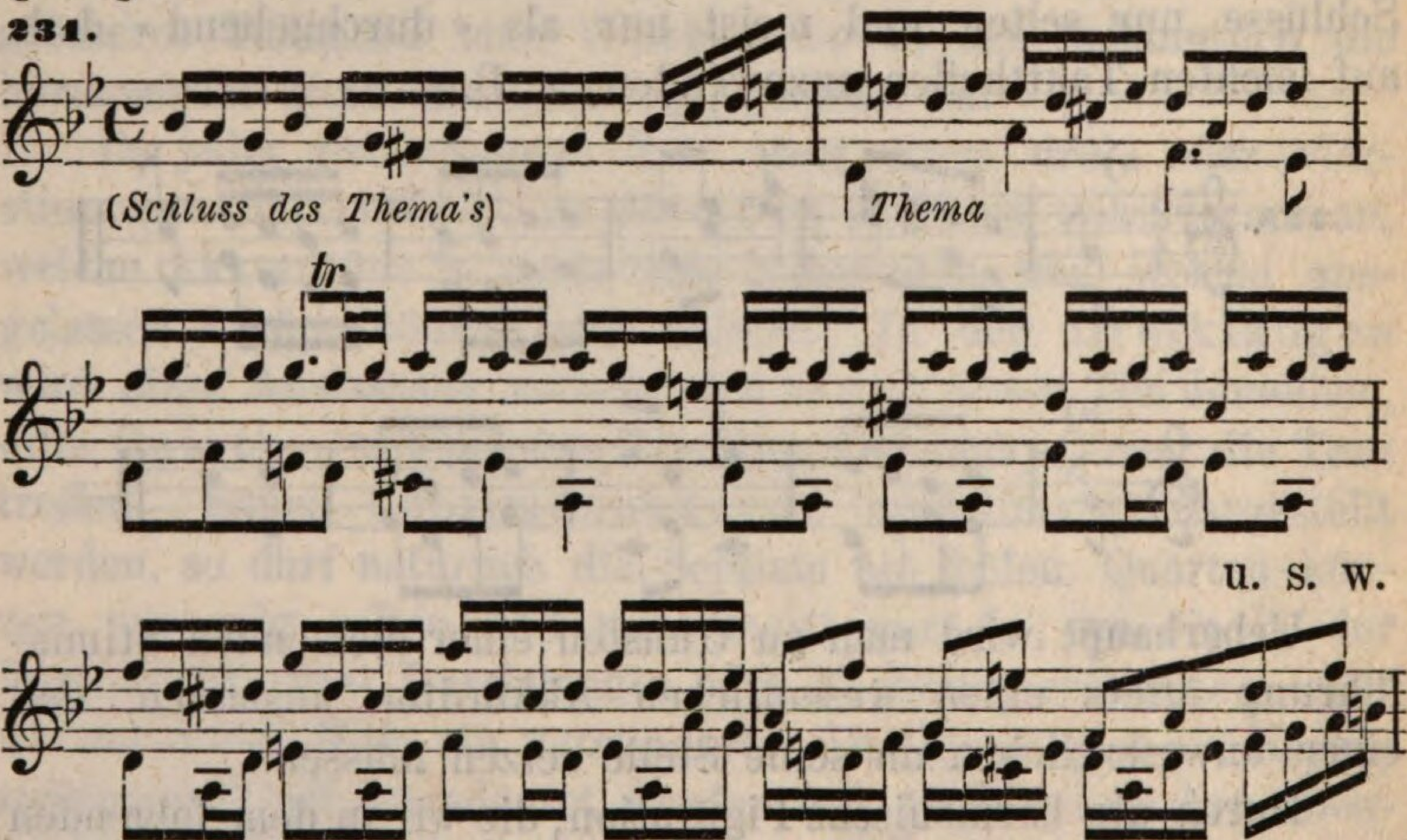
Zweistimmig:

230.



Zu welcher Bedeutung der ausgebildetere zweistimmige Satz gelangen könne, davon finden sich namentlich in J. Seb. Bach's «wohltemperirtem Klaviere» die trefflichsten Beispiele. — Im polyphonen Satze trägt der zweistimmige Satz nicht wenig dazu bei, die demselben leicht abgehenden Contrastwirkungen zu erhöhen und herbeizuführen. Es wird nicht nöthig sein, viele derartigen Beispiele anzuführen; eines derselben, welches der hübschen G moll Fuge von J. B. Bach entlehnt ist, wird schon genügen.

231.



Nach der ersten Durchführung in der Haupttonart und dem erregtern Mittelsatze tritt folgendes zweistimmige Zwischensätzchen wieder sehr wohlthuend ein:

232.



Im dreistimmigen Satze können wir zwar den Dreiklang vollständig darstellen; dessenungeachtet wird die gute Stimmführung immerhin die Auslassung eines und selbst zweier Töne in manchen Fällen bedingen. z. B.

233.



In Beispiel a) sehen wir sogar einmal den Grundton und in Beispiel b) Terz und Quinte ausgelassen.

In den Septimenakkorden muss natürlich immer ein Ton wegbleiben, der aber nie die Septime selbst sein darf. In der Regel wird in demselben die Quinte, seltener die Terz und noch seltener der Grundton ausgelassen, indem der Septimenakkord durch Auslassung des Grundtones die Form eines Dreiklanges annehmen würde. z. B.

234.



Auch der dreistimmige Satz, obgleich er schon häufiger Anwendung findet, gelangt erst in der polyphonen Schreibart zu seiner wahren Geltung. Eine ganz eigenthümliche, charakteristische Verwendung findet er im sogenannten Orgeltrio, in welchem die eine Stimme dem Hauptmanuale, die andere dem Nebenmanuale und die dritte dem Pedale zugetheilt wird. In diesem Falle muss aber dem Pedale, so wie einem jeden Manuale ein eigenes, durch seinen Klangcharakter sich von

den übrigen Stimmen absonderndes Orgelregister zugetheilt werden, so dass sich eine jede der drei Stimmen von den andern deutlich unterscheidet.

Selbst der einstimmige Satz kann zu einer gewissen Selbständigkeit erhoben werden. Durchgänge, Vorhalte, Hilfs- und Wechselnoten werden das Meiste dazu beitragen müssen.

Auch wissen wir bereits von früher, dass sich die Akkorde von einer einzigen Stimme in melodischer Form darstellen lassen. Ein treffendes Beispiel eines einstimmigen Satzes liefert uns unser Altmeister J. Seb. Bach in folgendem Orgelpräludium, das so beginnt:

235.



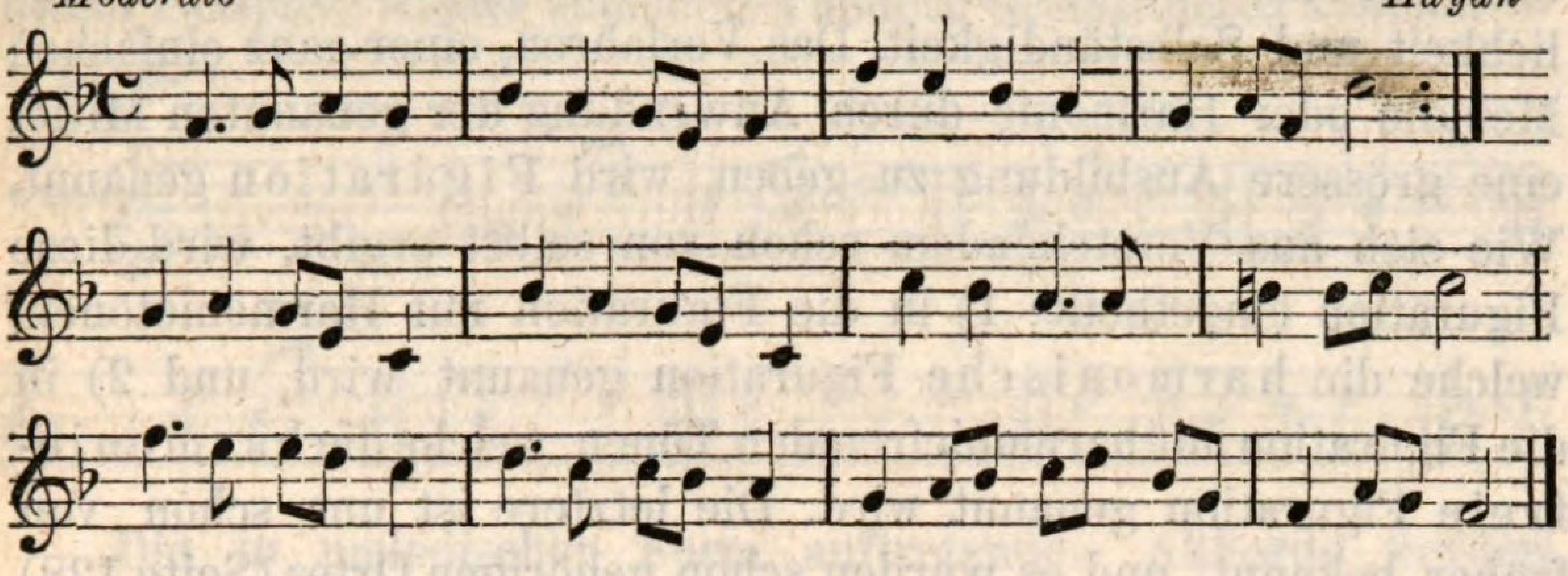
Eines seiner Clavierconzerte beginnt er ebenfalls mit folgendem einstimmigen Satze:

236.

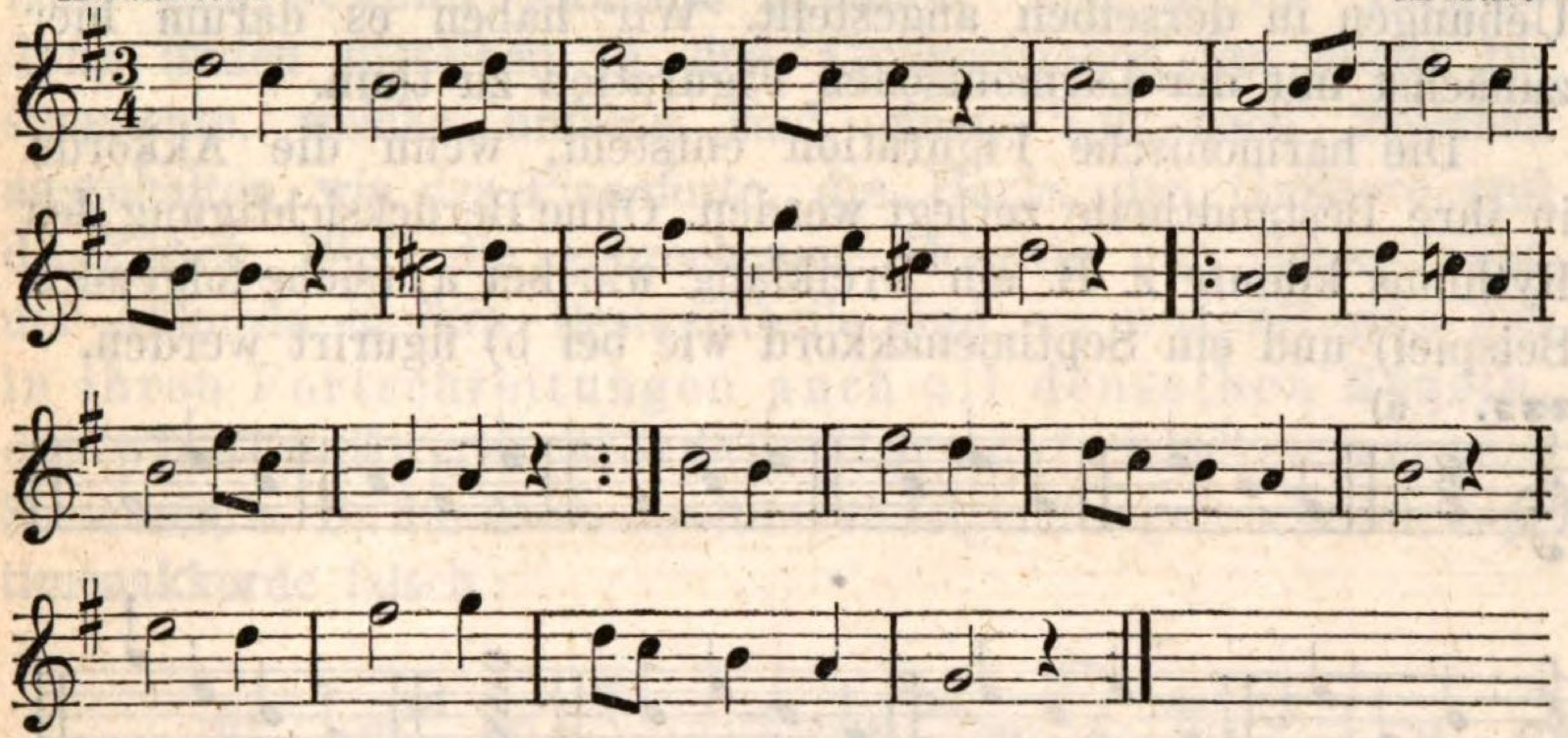


Aufg. Setze folgende Melodieen

Moderato *Haydn*



Andantino *Mozart*



a) zweistimmig für zwei Stimmen derselben Gattung (für Sopran und Alt, oder Tenor und Bass);
b) dreistimmig für drei Stimmen derselben Gattung (für drei Männer- oder drei Kinderstimmen);
c) dreistimmig für Sopran, Alt und Bass;
d) vierstimmig für vier Stimmen derselben Gattung (2 Tenöre und 2 Bässe, oder 2 Soprane und 2 Alto's);
e) vierstimmig für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass);
f) fünfstimmig für 2 Soprane, Alt, Tenor und Bass;
g) sechsstimmig für 2 Soprane, Alt, 2 Tenöre und Bass).

Anmerkg. Ist die Tonlage dieser beiden Melodieen für den einen oder den andern der vorstehenden Klangkörper keine günstige und bequeme, so dass die eine oder die andere Stimme ihren gewöhnlichen Umfang überschreiten müsste, so wähle man eine passendere Tonlage d. h. eine andere Tonart.

§ 54.

Durch die Darstellung der Akkorde in melodischer Form, so wie durch die Anwendung von Vorhalten, Durchgängen,

Wechsel- und Hilfsnoten erhalten unsere musikalischen Gebilde mehr Leben, und die einzelnen Stimmen eine grössere Beweglichkeit und Selbständigkeit. Das Verfahren, einer ganz einfachen Melodie oder Harmonie durch Anwendung der genannten Mittel eine grössere Ausbildung zu geben, wird F i g u r a t i o n genannt. Wie sich aus Vorstehendem schon von selbst ergibt, wird diese Figuration eingetheilt: 1) in die Figuration mit Harmonietönen, welche die h a r m o n i s c h e Figuration genannt wird, und 2) in die Figuration mit harmoniefremden Tönen, welche die h a r m o n i e- f r e i e Figuration genannt wird. Die letztere ist uns schon von früher bekannt, und es wurden schon gehörigen Ortes (Seite 128) Uebungen in derselben angestellt. Wir haben es darum hier zunächst mit der harmonischen Figuration zu thun.

Die harmonische Figuration entsteht, wenn die Akkorde in ihre Bestandtheile zerlegt werden. Ohne Berücksichtigung des Rythmus könnte z. B. ein Dreiklang wie bei a) (siehe folgendes Beispiel) und ein Septimenakkord wie bei b) figurirt werden.

237.



Nimmt man auch noch den Rythmus zu Hilfe, so kann ein jedes dieser Beispiele wieder mancherlei andere Gestaltungen annehmen. Z. B.

238.



Die in melodischer Form auftretenden Akkorde werden auch gebrochene Akkorde genannt. Die meiste Verwendung finden dieselben in den Compositionen für solche Instrumente, welche unfähig sind, einen Ton nach Belieben auszuhalten, wie das Pianoforte, die Harfe, die Guitarre und die Zither. Weil die gebrochenen Akkorde nur Zerlegungen der Akkorde in ihre Bestandtheile sind, so unterliegen sie in ihren Fortschreitungen auch all denselben Regeln, die wir für die geschlossene Harmonie kennen lernten. So wären z. B. die Fortschreitungen folgender gebrochenen Septimenakkorde falsch:

239.



Die richtige Fortschreitung derselben müsste so heissen:

240.



Dasselbe gilt von den Vorhalten, die ebenfalls ihre regelrechten Fortschreitungen erhalten müssen, wenn sie in eine gebrochene Harmonie eintreten. z. B.

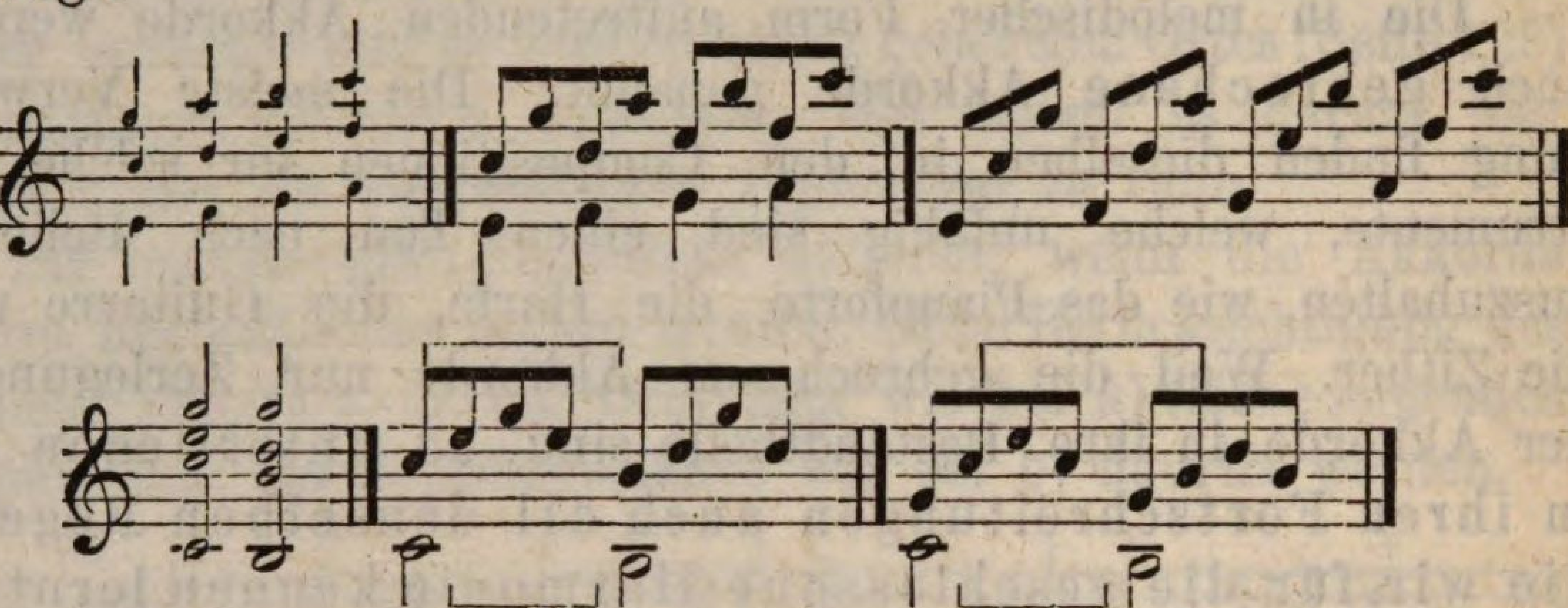
241.



Eine Auflösung derselben wie bei a) in folgendem Beispiele wäre ganz falsch, und eine solche wie bei b) wäre weniger befriedigend, wenn nicht gar falsch zu nennen. (Warum?)

242. 

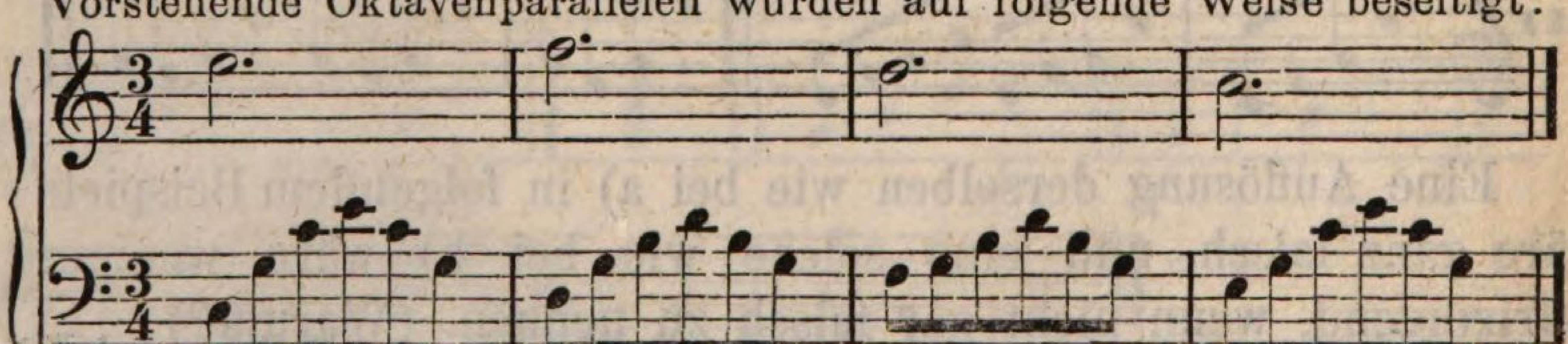
Quinten- und Oktavenparallelen werden durch die harmonische Figuration wohl in etwas gemildert, immerhin aber nicht ganz beseitigt.

243 

Tritt der mit einer andern Stimme eine Oktavenparallele bildende in der Figuration enthaltene Ton auf einem guten Takttheile ein, wie bei b) des folgenden Beispiels, so ist die Oktavenparallele, und ganz besonders dann, wenn sie in den äussern Stimmen erscheint, immer zu verwerfen; tritt der die Oktavenparallele bildende Ton aber auf einem leichten Takttheile ein, in welchem Falle die Oktavenparallele sich nicht so bemerklich macht, wie bei a), so klingt sie weniger hart.

244 

Vorstehende Oktavenparallelen würden auf folgende Weise beseitigt:



Die Octavenparallele bei c) ist nur eine scheinbare, denn es findet kein Akkordwechsel statt.

Erscheinen dergleichen Oktaven als V e r s t ä r k u n g s o k t a v e n irgend einer Stimme, wie sie unter Andern Beethoven in der F moll Sonate op. 2. angewandt hat, so sind sie, wie schon weiter oben gesagt, nicht als Oktavenparallelen anzusehen.

245.



Findet ein Wechsel der Harmonie statt, so darf die l e t z t e Note einer Figur oder einer Tonleiter und die f o l g e n d e Note keine falsche Fortschreitung mit einer andern Stimme machen. z. B.

246.



Sehr häufig wird in ein harmonisches Motiv noch ein harmoniefremder Ton eingeflochten; trotzdem bleibt das Motiv zufolge seines Hauptinhaltes immerhin noch ein harmonisches; z. B.

247.



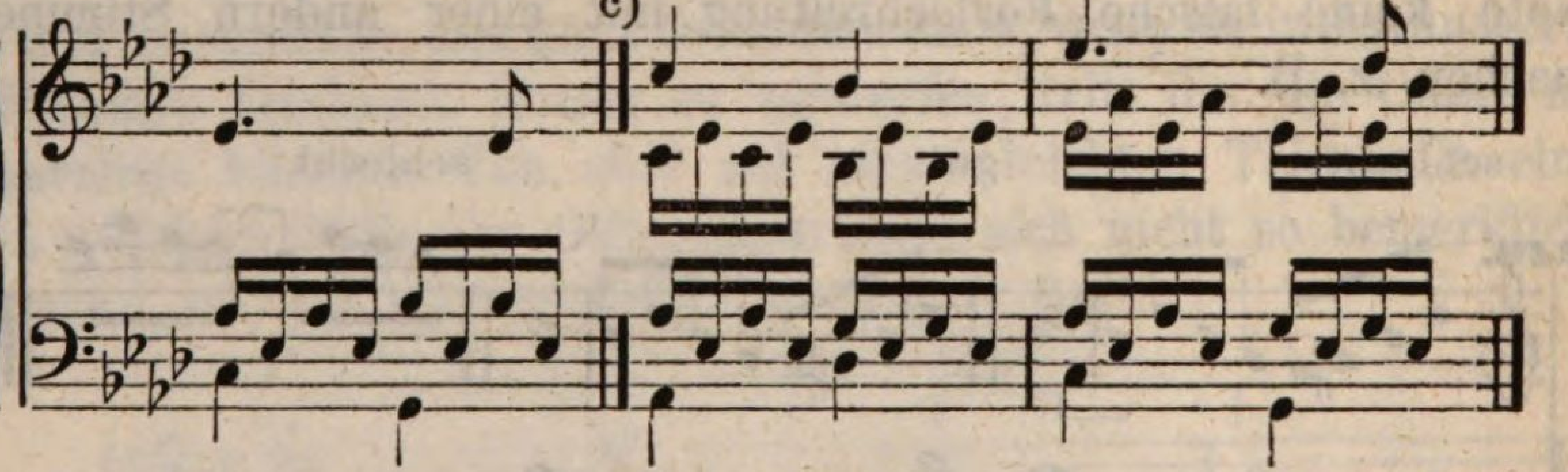
Die harmonische Figuration kann entweder in einer Stimme oder in mehrern Stimmen zugleich stattfinden. z. B.

248. a) b) *Adagio* (Aus



Beethovens Op. 13)

c)



d) *Adagio* (Aus Beethovens Op. 31)



Welch' reizende und eigenthümliche Effecte man auf dem Pianoforte vermittels der harmonischen Figuration erzielen kann, ist aus folgenden Beispielen zu ersehen.

Allegretto *La « Source »* v. Blumenthal.

249.



Allegretto moderato *« La Cascade »* von Pauer

250





Schluss desselben Stückes



Mit der harmonischen Figuration steht in ganz naher Beziehung « die metrische Figuration, » die sowohl in einer Stimme allein, als auch in mehrern oder allen Stimmen zugleich angebracht werden kann. z. B.

251. 

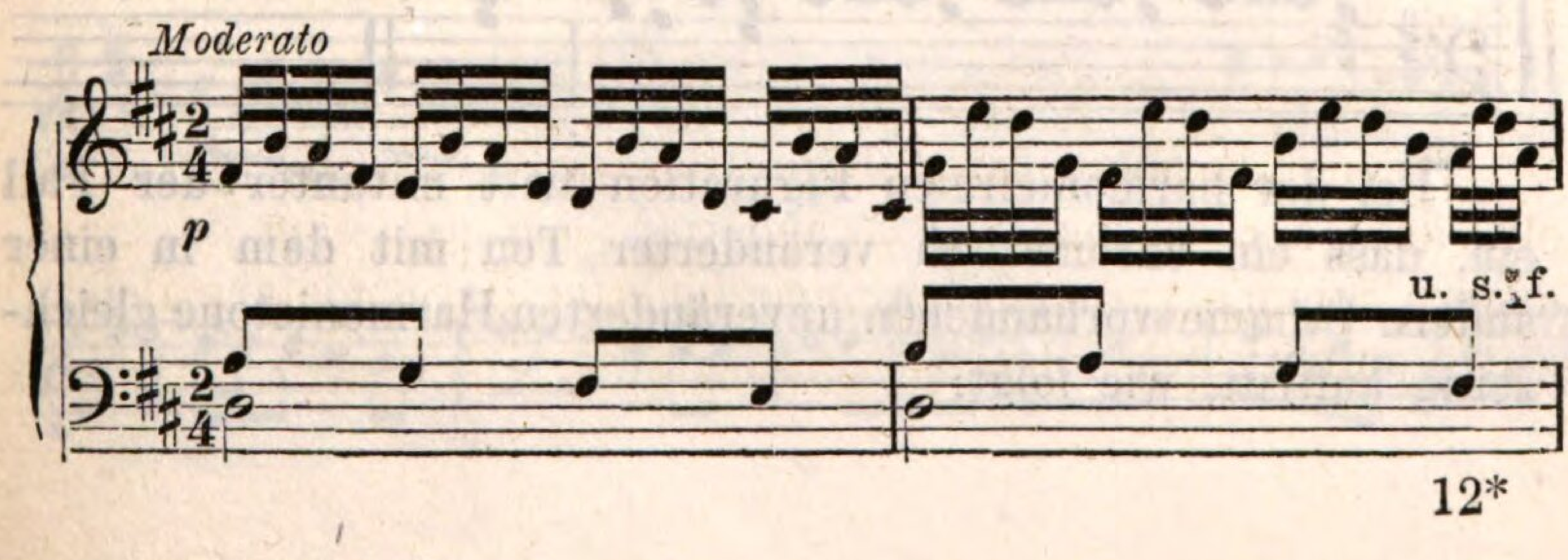
Da unser Gefühl bei einem einmal ergriffenen Motive gerne länger verweilen möchte, so ist bei der Anwendung der Figuration, namentlich bei der harmonischen und metrischen, ganz

besonders auf eine stetige und einheitsvolle Durchführung eines einmal ergriffenen einfachen oder zusammengesetzten Motivs zu halten; denn ein fortwährender Wechsel der Motive würde auf unser Gefühl, das überall nach Ordnung und Symmetrie verlangt, keinen guten Eindruck machen.

252



Ein schönes Beispiel von einheitsvoller Durchführung eines Motivs liefert uns folgende wohl jedem Klavierspieler bekannte Etüde von Cramer:



Ueber die *harmoniefreie* Figuration, welche durch die, Anwendung der Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten entsteht wird nicht mehr viel zu sagen übrig bleiben. Dass auch sie nicht nur in *einer* Stimme, sondern auch in mehrern Stimmen zugleich, und dass sie sich in letzterm Falle meist auf Terzen- und Sextengänge wird beschränken müssen, wurde bereits weiter oben (Seite 126) gezeigt. Nur in seltenern Fällen wird man Gelegenheit finden, dieselbe in der Gegenbewegung anzuwenden. Es wird dies meist nur da geschehen können, wo *ein* länger aushaltender Akkord figurirt werden soll. z. B.



Bei der harmoniefreien Figuration tritt mitunter der Fall ein, dass ein chromatisch veränderter Ton mit dem in einer andern Stimme vorhandenen unveränderten Harmonietone gleichzeitig auftritt, wie folgt:

254.

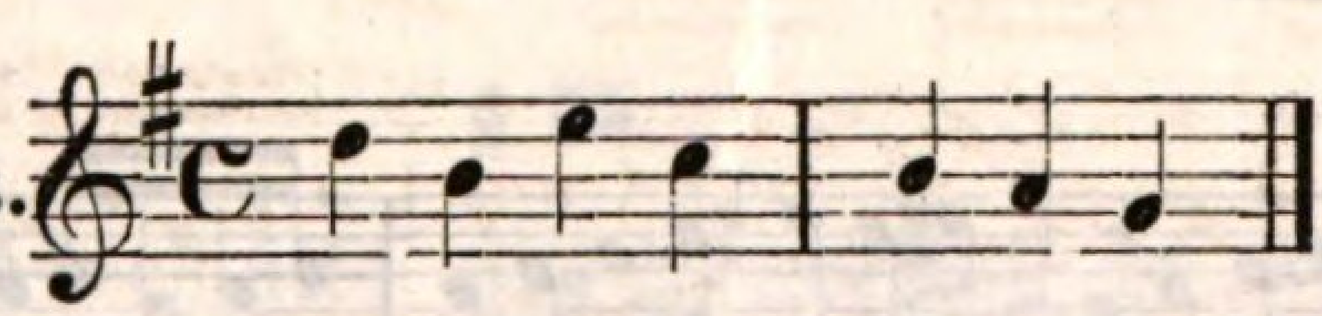


Solche querständig auftretende Hilfs- und Wechselnoten sind, zumal wenn sie in der Oberstimme erscheinen und rasch vorübergehen (siehe Seite 122 und 123), im Interesse der guten Stimmführung stets zulässig, indem sie eben wegen ihres raschen Vorübergehens den eigentlichen Harmonieton nicht beeinträchtigen.

Zum Schlusse dieses Abschnittes soll endlich noch augenfällig gezeigt werden, in wie vielfältiger Weise die Figuration zur Belebung und Ausmalung einer ganz einfachen Tonfolge verwandt werden könne. Da eine Erschöpfung aller möglichen Umbildungen dieser einfachen Tonfolge wohl kaum möglich ist, so werden die untenfolgenden dem Schüler schon klar machen, welch ein weites Feld sich ihm hier eröffnet.

Thema.

255.



Umbildungen. u. s. f.



u. s. f.







Figurire auf ähnliche Weise das folgende Sätzchen:



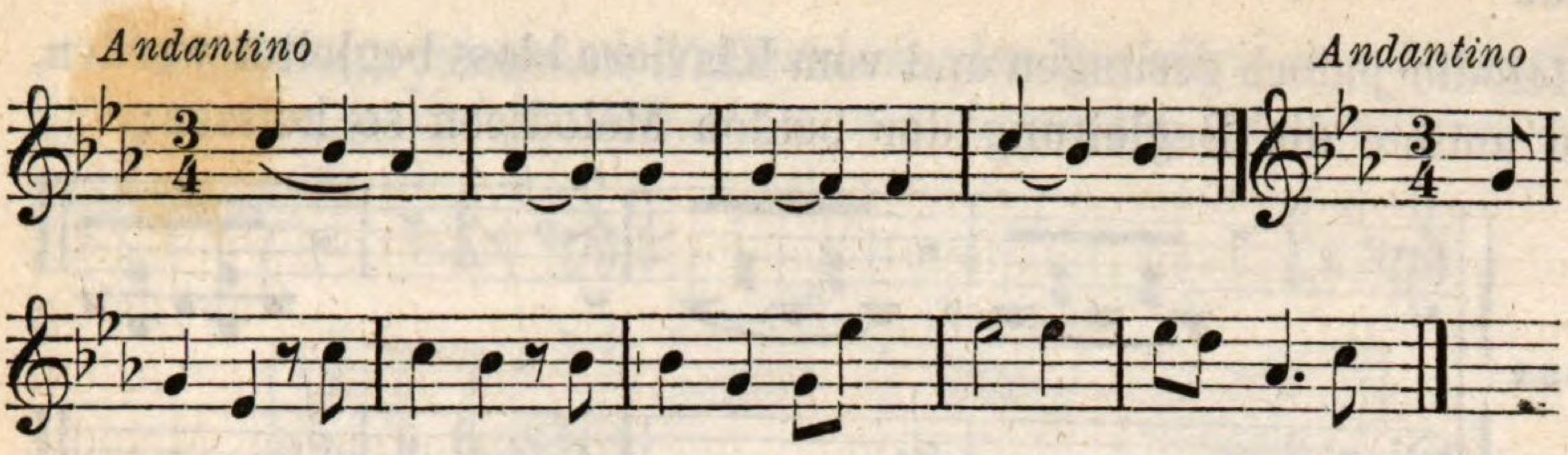
§ 55.

Im vorigen Abschnitte wurde gezeigt, in wie vielfältiger und verschiedenartiger Weise eine einfache Melodie oder Harmonie vermittels der Figuration umgebildet werden könne. Da eine jede Melodie durch das Hinzutreten der Harmonie erst ihre volle Bedeutung und ihren eigentlichen Werth erhält, so fragt es sich wohl zunächst, welche Begleitungsart für diese oder jene Melodie wohl die passendste und zweckmässigste sei? Es kann damit nicht gemeint sein, welche Akkorde wir zur Begleitung einer gegebenen Melodie auszuwählen

haben — denn dies wird als »längst bekannt« vorausgesetzt — sondern welche Form wir der Begleitung in den einzelnen Fällen geben müssen. Vollständige und feste Regeln hierüber aufzustellen, ist ein Ding der Unmöglichkeit, indem die Umstände, welche auf die Begleitungsart einwirken, zu mannigfaltig und verschiedenartig sein können. Denn 1) muss vor Allem der Charakter und das Tempo der zu begleitenden Melodie in Betracht gezogen werden; 2) wird die Form der Begleitung dadurch bestimmt, ob die Melodie eine einfache oder eine ausgeschmückte figurirte sei, 3) ob sie (die Melodie) von der menschlichen Stimme oder von einem Instrumente vorgetragen wird, und ob in letzterm Falle ein und dasselbe, oder ein anderes Instrument die Begleitung übernehmen soll; endlich 4) hängt die Form der Begleitung wieder sehr von der Qualität des Tones desjenigen Instrumentes, welches die Begleitung übernehmen soll, ab. Es wird also zu unterscheiden sein, ob das begleitende Instrument den Ton auszuhalten befähigt ist — ob es ein Blas- oder Streichinstrument sei — oder ob dessen Ton verhallend ist, wie der des Klavieres, der Harfe und der Guitarre. — Dieses sind wohl die vorzüglichsten Faktoren, welche die Form der Begleitung bestimmen. Wie schon gesagt, können über die Form einer Begleitung feststehende Regeln nicht aufgestellt werden. Dessenungeachtet wird sich aus den nachstehenden allgemeinen Grundsätzen mit ziemlicher Gewissheit ergeben, wie den eben angeführten Anforderungen wenigstens, im Allgemeinen Genüge, geleistet werden könne.

1) Der Zweck einer jeden harmonischen Begleitung ist zunächst wohl der, die Melodie in ein helleres Licht zu stellen und ihre Eigenthümlichkeiten und Schönheiten deutlicher hervortreten zu lassen. Daraus folgt, dass die Melodie durch die Begleitung nie verdunkelt, überwältigt und in den Hintergrund gedrängt werden darf.

2) Bei ernsten, majestätisch oder gravitätisch einherschreitenden Melodieen richtet sich die rythmische Bewegung der Begleitung stets nach der Bewegung der Melodie. In allen übrigen Fällen muss hingegen in der Bewegung, d. h. im Notenwerthe der Begleitung, im Gegensatze zur Melodie einige Mannigfaltigkeit herrschen. Einfache, weniger bewegte Melodieen, wie etwa folgende:



erhalten daher in der Regel eine Begleitung wie etwa folgende bei a). Eine Begleitung wie bei b) wäre eine schlechte und unpassende.

256.





Beide Begleitungen, die gute wie die schlechte, sind in dem Sinne verfasst, dass das die Begleitung übernehmende Instrument, (etwa das Klavier) die Melodie ebenfalls mitspiele. Soll die

Melodie jedoch gesungen und vom Klaviere bloss begleitet werden, so müsste die Begleitung der beiden Melodieen so heissen:

257



Bewegtere Melodieen erhalten hingegen meist eine ruhigere einfachere Begleitung wie bei a) des folgenden Beispiels. Eine Begleitung wie bei b) wäre eine schlechte und unpassende.

258 *Allegro*



Bei derartigen figurirten Melodieen wie die vorstehende kömmt es stets darauf an, die Hauptnoten derselben von den Nebennoten « den Wechselnoten, Durchgängen und Hilfsnoten » zu unterscheiden. Man wird hierbei stets am sichersten gehen, wenn man vor Allem die Accente und das Taktgewicht der Melodie in's Auge fasst. Hätte z. B. eine Tonleiter folgende rythmische Einrichtung,



so ist anzunehmen, dass ihr folgende Akkorde zu Grunde liegen, und es sind dann die mit Punkten bezeichneten Noten die Hauptnoten.

259.



Wäre die rythmische Einrichtung der Tonleiter aber folgende, so wäre anzunehmen, dass ihr die folgenden Harmonieen zu Grunde lägen:

260.



Bei allen figurirten ausgeschmückten Melodieen wird man bei Aufsuchung der ihnen zu Grunde liegenden Harmonieen stets am sichersten gehen, wenn man dieselben vereinfacht, d. h. wenn man sie auf ihre Hauptnoten zurückführt. So werden z. B. die beiden folgenden figurirten ausgeschmückten Melodieen

261 a)





auf ihre Hauptnoten zurück geführt, so heissen:

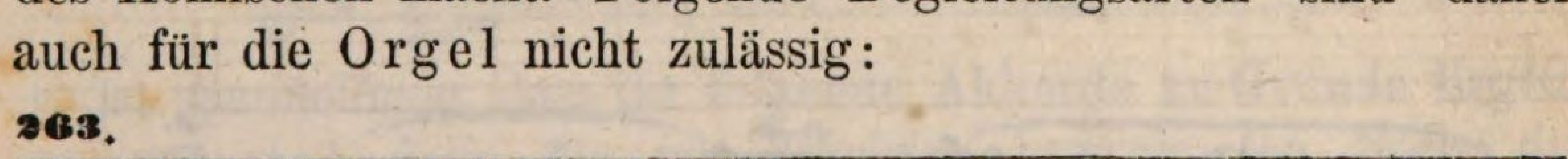
262. a)



3) Qualitativ verschiedene Töne eignen sich zur Begleitung einer Melodie besser, als die gleichen; daher ist eine Begleitung des Gesanges von der Harfe, dem Klaviere oder der Guitarre im Allgemeinen besser und gefälliger, als die von Blasinstrumenten.

4) Eine Begleitung in gehaltenen Tönen eignet sich vorzugsweise für Blasinstrumente (also auch für die Orgel); eine metrische Begleitung ist bei diesen Instrumenten nur in seltenern Fällen anwendbar, indem eine auf diesen Instrumenten ausgeführte metrisch- oder harmonisch-figurirte Begleitung meist den Eindruck des Komischen macht. Folgende Begleitungsarten sind daher auch für die Orgel nicht zulässig:

263.



Soll dennoch in eine von Blasinstrumenten auszuführende Begleitung etwas mehr Leben gebracht werden, so kann dies nur mit Hilfe der harmonie-freien Figuration geschehen, was auch in der Orgelmusik am gebräuchlichsten ist.

5) Metrisch- und harmonisch- figurirte Begleitungen sind ganz besonders bei Instrumenten mit verhallendem Tone: der Harfe, dem Klaviere, der Guitarre, nichts desto weniger aber auch bei den Streichinstrumenten an ihremPlatze, in dem die Streichinstrumente sich zu jeder Begleitungsart eignen.

6) Am kräftigsten, gewichtigsten und inhaltsvollsten, aber auch am schwerfälligsten klingt eine rein akkordische Begleitung.

7) Eine Begleitung wird um so leichter, flüchtiger und durchsichtiger, je mehr Melodienoten man unter einen Akkord zusammenfasst, je sparsamer der Akkordwechsel ist und je mehr die begleitenden Akkorde durch Pausen getrennt sind.

8) Weil die Art der Begleitung zum grössten Theile von dem Charakter der Melodie abhängt, so muss dieser bei der Wahl der Begleitungsart vor Allem berücksichtigt werden. Der Charakter einer Melodie aber wird grösstentheils durch ihre rythmische Einrichtung bedingt. Um viele Worte zu sparen, wird es besser sein, an einem Beispiele zu zeigen, welche verschiedenartige Effekte durch die Veränderung der rythmischen Form einer einfachen Melodie, deren Intervalle in den meisten Fällen nicht einmal geändert zu werden brauchen, hervorgerufen und möglich werden. Die Form der Begleitung wird sich dann jedesmal von selbst ergeben. Gleichzeitig wird dadurch auch dem Schüler die Wichtigkeit und den grossen Einfluss des Rythmus, der doch die eigentliche Seele der Musik ist, fühlbar gemacht, und seine besondere Aufmerksamkeit auf ihn hingelenkt.

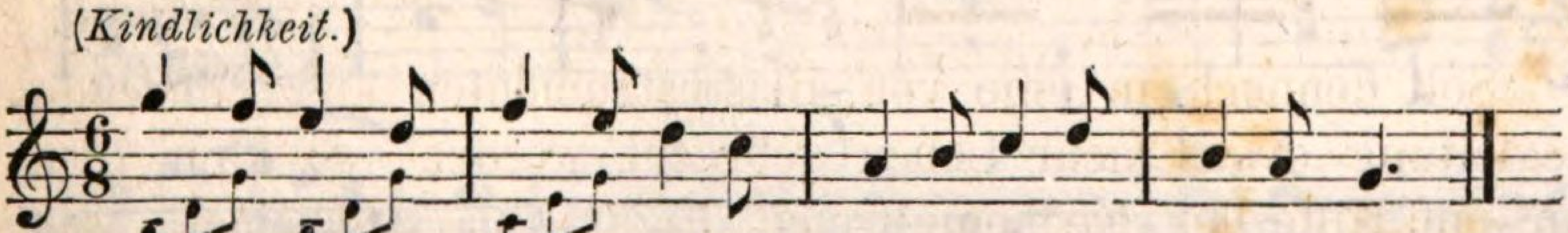
(*Unbelebt.*)



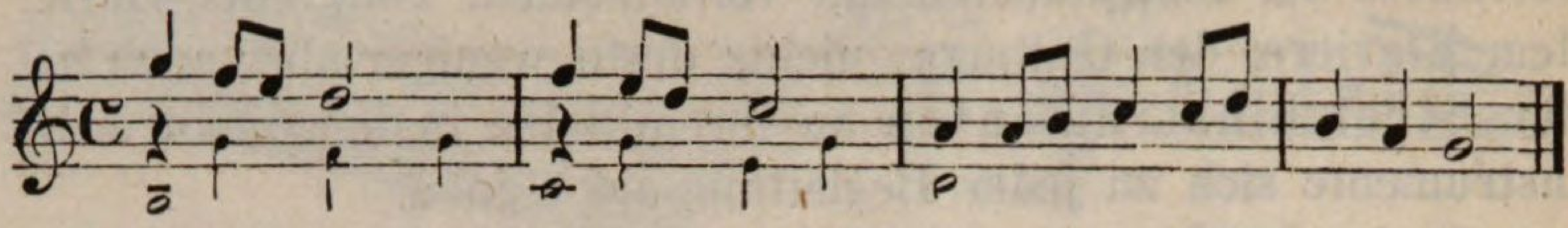
Moderato.
(*Ruhe.*)



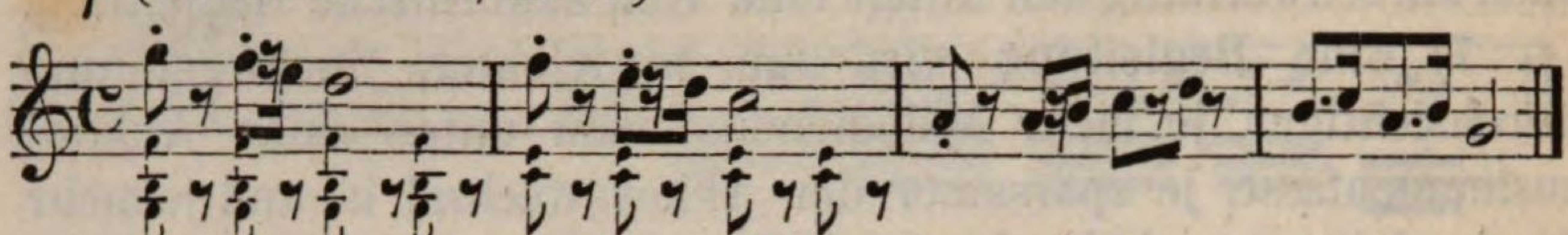
Andantino.
(*Kindlichkeit.*)



Allegro.
(*Munterkeit.*)



Allegro.
f (*Entschlossenheit, Muth.*)



Allegro.
(*Die ausgelassendste Fröhlichkeit.*)



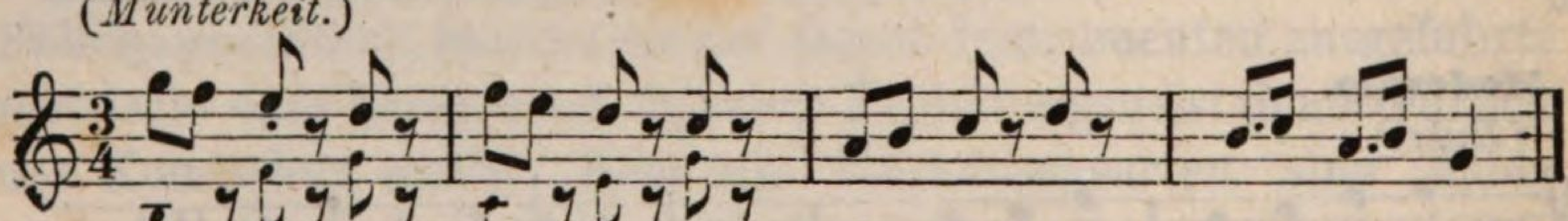
Allegro vivo.
(*Ermunternd.*)



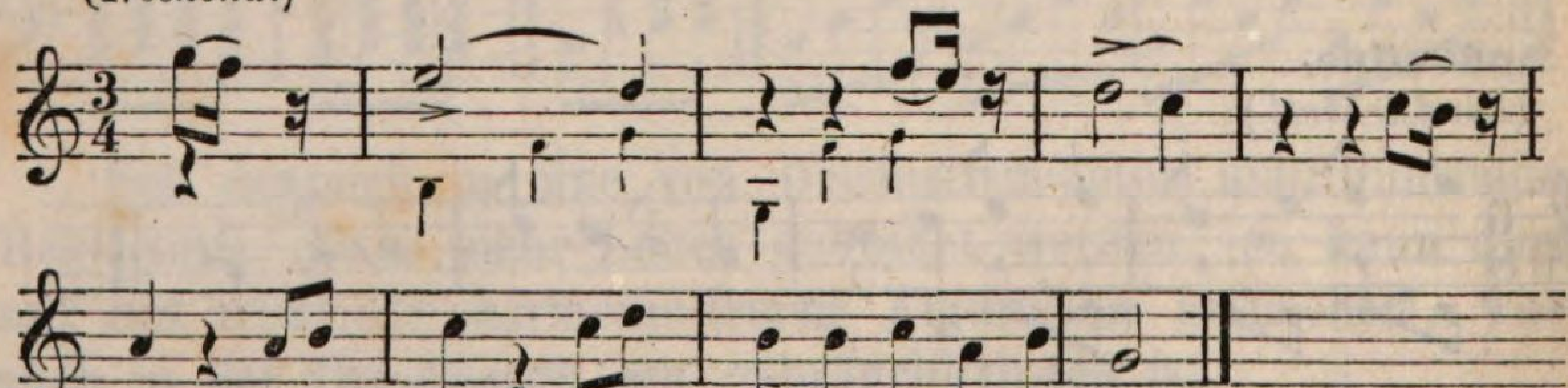
Allegro appassionata.
(*Leidenschaftlich.*)



Allegretto scherzando.
(*Munterkeit.*)



Tempo di Valse.
(*Neckend.*)



Allegro.
(*Die grösste Behendigkeit.*)



Allegro vivo.
(*Gebieterisch herrschsüchtig.*)



Andantino.
(*Graziös.*)



Allegro.
(*Furchtsam, Zitternd.*)



Allegro.
(*Befehlend.*)



Moderato.
(*Trägheit.*)



Dass bei den Meisten dieser Beispiele die Begleitung auch noch in verschiedenen andern Formen ausgeführt werden könnte, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. So könnte z. B. in folgende ruhige, man möchte sagen träge Melodie durch folgende Begleitungsarten mehr Leben gebracht werden:

264.



§ 56.

Bis jetzt erschien ausschliesslich die Oberstimme als die Trägerin der Melodie. Diese Stimme eignet sich zufolge ihrer hohen Tonlage in der That auch am besten dazu, indem das Gehör sie vor allen übrigen Stimmen am ehesten und leichtesten auffasst. Es kann aber auch jede andere Stimme zum Sitze der Hauptmelodie erhoben werden. Dies Geschäft wird uns keine erheblichen Schwierigkeiten machen, so lange wir es mit einer ganz einfachen Melodie und mit einem solchen vierstimmigen Satze zu thun haben, in welchem auf den Charakter und den normalen Umfang einer jeden Stimme nicht besondere Rücksicht genommen zu werden braucht, wie z. B. beim mehrstimmigen Klavier- und Orgelsatze, indem auf diesen Instrumenten von einem eigentlichen Umfange einer Stimme keine Rede sein kann. In dergleichen Fällen kann wohl nur der Unterschied gemacht werden, dass beweglichere Melodieen sich eher für eine der drei obern Stimmen, als für den schwerfäl-

ligern unbeholfenern Bass eignen. *) Anders gestaltet sich jedoch die Sache, wenn man für den mehrstimmigen gemischten Gesangchor, oder für einen andern, aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Klangkörper schreibt. Hat man bei dem gewöhnlichen mehrstimmigen Satze für einen derartigen Klangkörper schon darauf zu achten, dass jede einzelne Stimme einen fliessenden Gang erhalte und für sich allein schon eine ziemlich gute Melodie bilde, dass ferner im Gesangsatze schwierige Intervalle wo möglichst vermieden, und die Grenzen einer jeden Stimme nicht überschritten werden, so hat man bei der Verlegung der Hauptmelodie in eine andere Stimme ausserdem auch noch zu erwägen, ob der Charakter der zu verlegenden Hauptmelodie auch der Individualität der betreffenden Stimme zusage, und ob ihre Tonfolgen für die betreffende Stimme auch in der Möglichkeit der Ausführung liegen. Durch die Uebernahme der Hauptmelodie tritt also jedesmal die betreffende Stimme gewissermassen als Solostimme auf, und sucht in dieser Eigenschaft auch ihre ganze Individualität zu entfalten und zu offenbaren. Ehe wir den Versuch machen, die Hauptmelodie in eine andere Stimme zu verlegen, wird es nöthig sein, noch einige allgemeine Bemerkungen über die Eigenthümlichkeiten und den Charakter einer jeden Gattung der menschlichen Stimme vorauszuschicken.

Wie schon aus § 27 bekannt, sind Diskant und Alt weibliche, Tenor und Bass männliche Stimmen. Im mehrstimmigen Gesangsatze sind Diskant und Bass die Aussenstimmen, und Alt und Tenor die Mittelstimmen. Erstere sind schon gemäss ihrer Stellung die hervortretendsten Stimmen, und es haben dieselben auch ausserdem für ihren Gang einen viel grössern Spielraum, als die durch dieselben eingeengten und eingeschränkten Mittelstimmen, welche dieses Umstandes halber auf eine ruhigere, weniger erregte Bewegung und kleinere Tonschritte angewiesen sind. Nur der Tenor, im männlichen Stimmpaare die Oberstimme, nimmt mitunter gerne die freiere Bewegung des Diskants an,

*) Für die Orgel eignen sich auch noch aus dem Grunde beweglichere Melodieen für den Bass nicht, indem die tiefern Töne mancher 8 und 16füssigen Orgelregister (namentlich die Gamben- und Zungenregister) schwerer und langsamer ansprechen.

und steigt dann zuweilen in diesem Falle unbedenklich über den Alt hinaus.

Was den Charakter der verschiedenen Gattungen der menschlichen Stimme betrifft, so ist dem Diskant eine jugendliche Frische, jungfräuliche Anmuth und eine vorzügliche Leichtigkeit eigen; ausserdem ist er ganz vorzüglich zum Ausdrucke heisser, weiblicher Leidenschaft, zu neckischen scherzhaften Weisen und der ungebundensten Fröhlichkeit geeignet. Der Alt hingegen ist mehr matronenhaft, mehr ernst, und liebt eine gewisse Ruhe und Würde. Er eignet sich also mehr für innige, sanfte, elegische, Trauer und Klage aussprechende Weisen. Tenor und Bass stehen sich ungefähr in denselben Verhältnissen gegenüber. Während der Tenor mehr den Jüngling in seinem frischesten, fröhlichsten Lebensmuthe darstellt, erblicken wir im Basse den kräftigern, ruhiger überlegendern Mann. Der Tenor liebt mithin frische, fröhliche Weisen, und ist sowohl zum Ausdrucke kühnen Heldenmuthes, wie der zartesten, schmelzendsten Innigkeit und der glühendsten, leidenschaftlichen Liebe geeignet; wohingegen der Bass mehr männliche, kernhafte und nachhaltige Kraft zu entfalten sucht. Ausserdem hat er auch noch die Eigenthümlichkeit, dass er zum Ausdrucke der wildesten, rohesten Leidenschaft am geeignetsten ist, in welchem Falle er dann seinen gemessenen ruhigen Gang verlässt, und in grössern Intervallen und gewichtigern Rythmen majestätisch, gebieterisch, polternd oder tobend einherschreitet.

Nebst den in Vorstehendem nur in ungefähren und allgemeinen Umrissen gezeichneten Charakteren der einzelnen Gattungen der menschlichen Stimme ist ausserdem auch noch die Klangfarbe und Klangfähigkeit der einzelnen Register einer jeden Stimmgattung zu berücksichtigen *). Nicht alle Töne des Tongebietes einer jeden Stimme sind nämlich in der Art und dem Charakter ihres Klanges sich vollkommen gleich. So erscheint bei einer jeden der vier Stimmgattungen vor Allem in der obern Lage eine Reihe von Tönen, die sich von den tiefer liegenden Tönen bei einer nicht vollkommen kunstgerecht geschulten Stimme ziemlich auffallend und wesentlich unter-

*) Das Tongebiet mancher Blasinstrumente wird ebenfalls in mehrere Register eingetheilt.

scheiden. Sie sind weicher, schwächer und dünner, und haben weniger Volumen als die andern Töne, indem sie durch ein eigenthümliches zwanghaftes Zusammenziehen der Stimmorgane hervorgebracht werden. Diese Töne bilden das sogenannte Falsettregister, die Falsett- oder Kopfstimme. Das Falsettregister fängt in der aufwärtssteigenden Tonreihe beim Tenor beim eingestrichenen g oder a an und umfasst die vier oder fünf höchsten Töne einer jeden dieser beiden Stimmen. Nur bei diesen beiden Stimmgattungen ist das Falsettregister am brauchbarsten; es eignet sich bei denselben ganz vorzüglich zu schnellern, beweglichern diatonischen Gängen und Figuren, desto schlechter aber zu kräftigen Einsätzen beim Anfange oder nach Pausen. Beim Alt beginnt das Falsettregister beim zweigestrichenen c oder d, und beim Basse beim eingestrichenen c oder d. In diesen beiden Stimmgattungen wird jedoch wegen der geringen Klangkraft ihrer Falsetttöne sehr selten Anwendung von denselben gemacht. Die unterhalb des Falsettregisters gelegenen vier Töne heissen das zweite Mittelregister und die vier folgenden tiefern Töne das erste Mittelregister. Die Töne dieser beiden Register sind die schönsten und klangvollsten, und werden mit voller Brust erzeugt. Sie werden darum auch die eigentliche Bruststimme genannt. Die noch übrigen vier oder fünf tiefern Töne sind hingegen wieder schwächer als die Töne der beiden Mittelregister; sie bilden das tiefe Brustregister. — Ein weiteres Eingehen auf diesen Gegenstand ist hier nicht am Orte, und gehört der Gesanglehre an. Indess wird das in Vorstehendem Gesagte schon so ziemlich genügen, um den Schüler vor etwaigen Missgriffen sicher zu stellen.

Unsere Uebungen im Verlegen der Hauptmelodie in jede andere Stimme wollen wir am vierstimmigen Satze für gemischten Chor beginnen, woraus sich denn die Behandlung eines ähnlichen Satzes für einen andern Klangkörper, oder für einen Klavier- oder Orgelsatz von selbst ergeben wird.

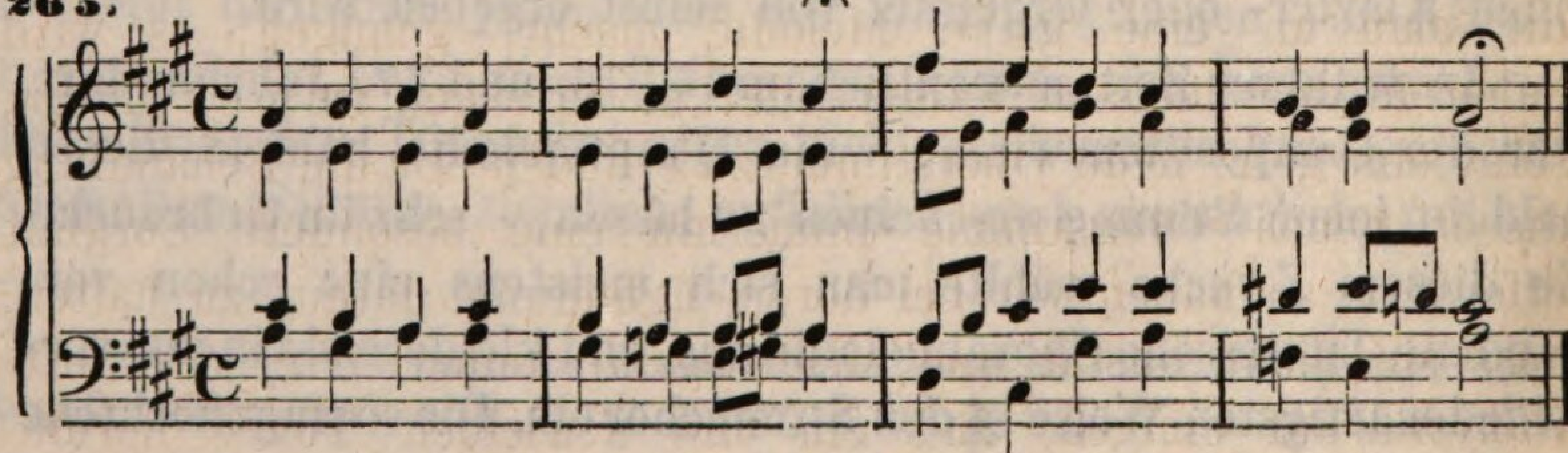
In früherer Zeit, namentlich im 15., 16. und 17. Jahrhundert, war die Compositionsweise, « die Hauptmelodie bald in dieser, bald in jener Stimme erscheinen zu lassen, » sehr im Gebrauche. Zu diesem Zwecke wählte man sich meistens eine schon vorhandene lateinische Choralmelodie aus, und kleidete sie in der verschiedenartigsten Weise in den Stimmchor ein. Die so eingeflochtene

Choralmelodie wurde *Cantus firmus*, d. i. feststehender, schon vorhandener Gesang genannt, und in den meisten Fällen dem Tenore als derjenigen Stimme, welche denselben am besten halten und durchtönen lassen kann, zugetheilt. Daher auch der Name « Tenor » von dem lateinischen Worte *tenere* (halten). Den Ausdruck « Cantus firmus » übertrug man nun später auf alle ruhigen, in gemessenen Schritten dahinschreitende Melodieen, falls sie in einer andern Stimme, als der Oberstimme erschienen. — Nach diesen Abschweifungen wollen wir zur Sache selbst wieder zurückkehren.

Hängt es von unserer Wahl ab, in welche der vier Stimmen der Cantus firmus gelegt werden soll, so kömmt, wie schon weiter oben bemerkt, die Tonlage und der Charakter dieser Melodie zuerst in Betracht. Hoch liegende bewegtere Melodieen eignen sich daher eher für den Diskant oder den Tenor, welcher letztere als andere Oberstimme im männlichen Stimmpaare im Allgemeinen am geeignetsten ist, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen, als für den Alt oder Bass, für welche sich ruhigere und tiefer liegende Melodieen eignen. Soll dennoch eine höher liegende Melodie in den Alt oder Bass verlegt werden, so bleibt nichts Anderes übrig, als sie in eine tiefer gelegene Tonart zu transponiren. Da es an hiesiger Stelle unsere nächste Aufgabe ist, uns die Fertigkeit in dem Verlegen der Hauptmelodie in jede andere Stimme anzueignen, so wollen wir einstweilen von dem Charakter der Melodie ganz absehen und blos die Tonlage derselben in's Auge fassen, indem wir ohnehin zu unsern Uebungen ganz einfache Melodieen wählen müssen.

Gesetzt: wir hätten folgendes Bruchstück einer ganz einfachen bekannten Choralmelodie aus dem Diskant in eine andere Stimme zu verlegen,

265.



so werden wir schon auf den ersten Blick erkennen, dass nur der Tenor unter Beibehaltung derselben Tonart den Cantus firmus übernehmen könne, indem ausser dem Diskant nur ihm allein die Tonlage dieser Melodie zusagt. Da beide Stimmen hohe Stimmen sind, so wird wohl das Nächste sein, den Versuch zu machen, ob diese beiden Stimmen sich nicht miteinander verwechseln lassen, ohne dass es nöthig sein wird, den Gang der beiden andern Stimmen oder gar die Akkordfolge zu ändern.

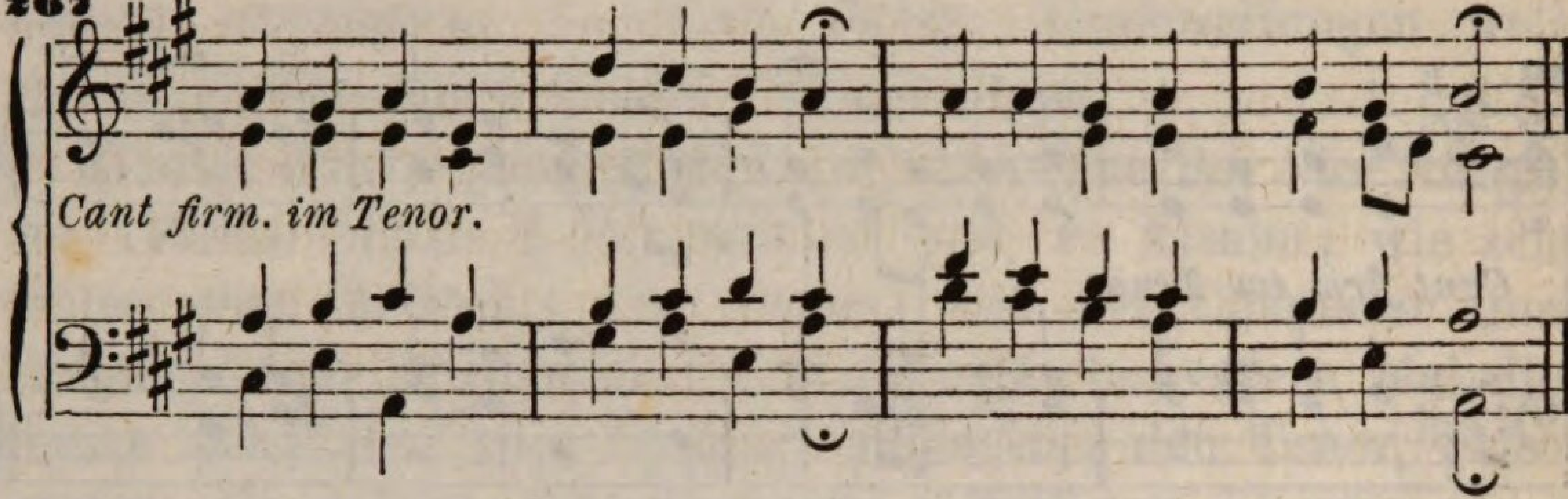
266.



Dies ginge mit Ausnahme einzelner Uebelstände, welche durch die Verwechslung dieser beiden Stimmen hervorgerufen werden, zur Noth schon an. So entstanden unter Anderm 1) zwischen Diskant und Alt beim dritten Viertel des zweiten Taktes reine Quintenparallelen, und 2) möchte die Terzenlage des letzten Akkordes im vierten Takte zum Abschlusse dieser Periode nicht besonders geeignet sein. Dieses sind aber wohl nur die hervorstechendsten Fehler dieses neuen Satzes; denn bei dem Zurücktreten des Cantus firmus in eine andere Stimme wird der Diskant immerhin nicht aufhören, eine vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und sich als Oberstimme und als eigentliche Hauptstimme geltend zu machen. Wenngleich man sich in der Führung der Mittelstimmen manche ungewöhnlichen, dort zwar genügende Wendungen erlaubt, so möchten dieselben, wird eine der Mittelstimmen zur Oberstimme erhoben, dort als unpassend erscheinen und nicht mehr den Ansprüchen, die man an eine gute Melodie macht, genügen; es wird daher in den meisten Fällen oder so zu sagen immer nöthig sein, eine ganz neue Oberstimme zu erfinden. Da die Behandlung dieser neuen Oberstimme immerhin eine besondere Sorgfalt erfordert, so haben wir bei deren Erfindung darauf zu halten, dass sie nicht unstät und nichtssagend umher irre, oder fortwährend auf einigen, und ein und denselben Tönen herum-

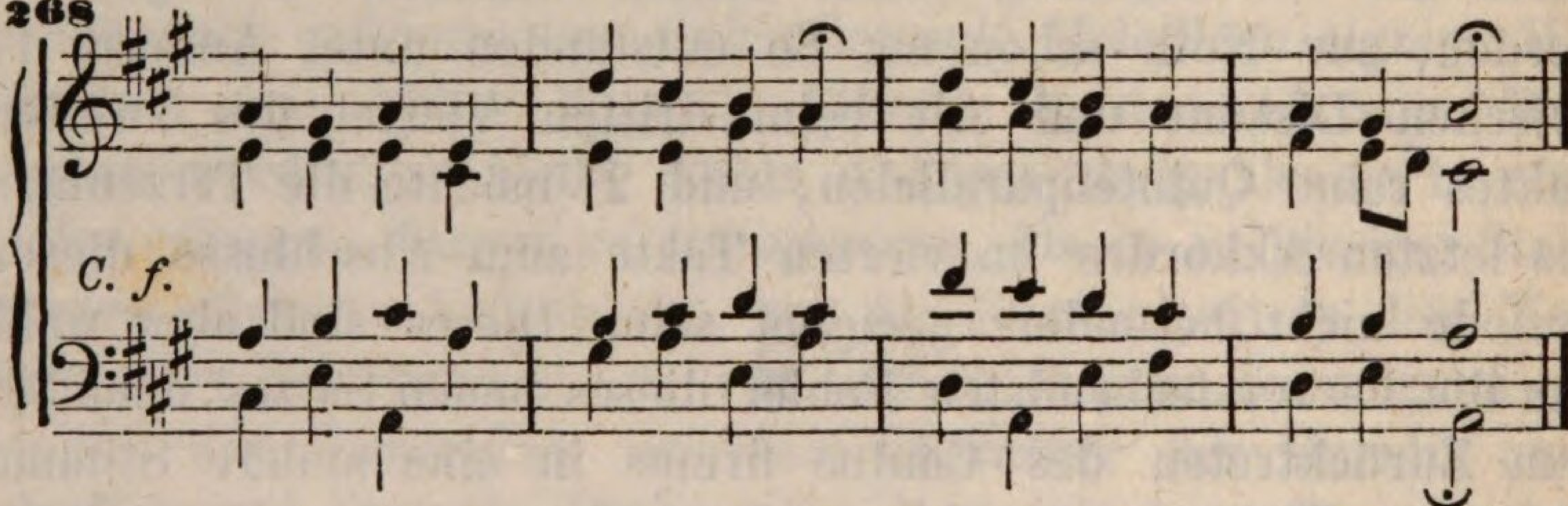
leiere, sondern dass sie so zusammenhängend, folgerecht, inhaltsvoll und fliessend wie möglich erscheine. Wie sich's von selbst versteht, werden in diesem Falle nun auch die zweite und vierte Stimme einen andern Gang annehmen, und meistens wird auch die Akkordfolge eine andere werden müssen. Um diesen Ansprüchen zu genügen, wollen wir unser Beispiel so umgestalten:

267



Hätten wir die Oberstimme so geführt,

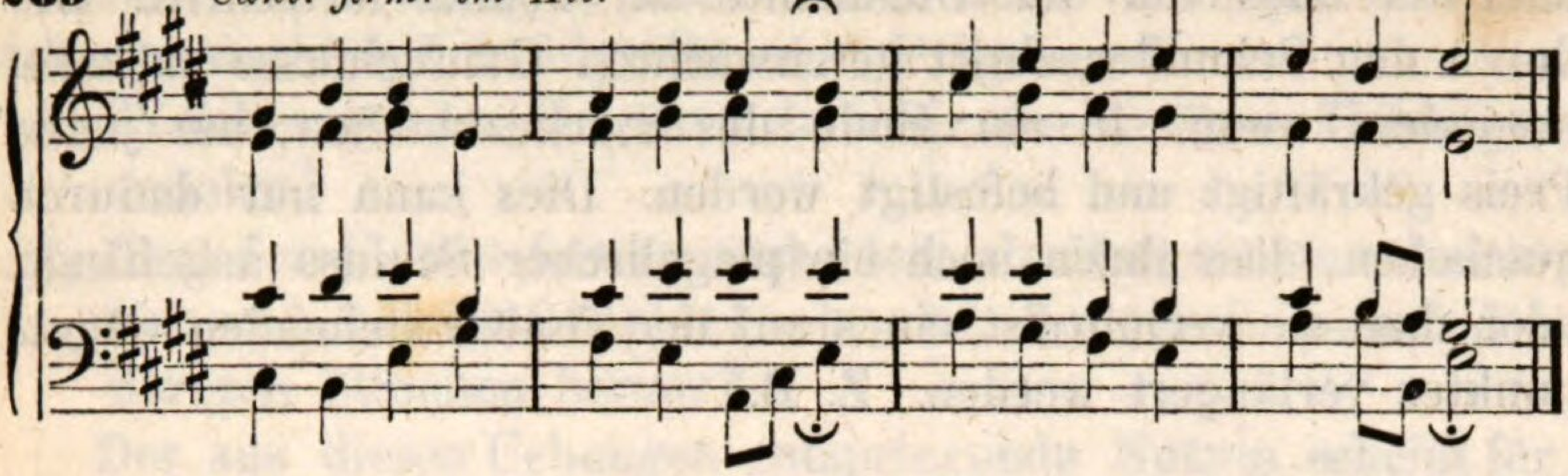
268



dann hätte der dritte Takt dasselbe gesagt, was schon der zweite Takt enthält.

Versuchen wir nun, den obigen Cantus firmus in den Alt zu verlegen. — Wie schon oben bemerkt, müssen wir zu diesem Zwecke eine andere tiefer gelegene Tonart, etwa F dur oder E dur wählen. Erst schreiben wir den Cantus firmus in diese Stimme, und untersuchen dann, ob etwa die Akkordfolge des ersten Beispiels beibehalten werden könne. Ist dies nicht der Fall, so notiren wir uns eine neue passende Akkordfolge vorläufig durch Hinschreibung des Basses, und fügen dann in bekannter Weise den Tenor und den Diskant, den letztern aber so inhaltsvoll und fliessend wie möglich bei, wie folgt:

269 *Cant. firm. im Alt.*



Obgleich man in der Regel mit dem tonischen Dreiklange beginnt, so war es in diesem Falle jedoch angemessener, mit einem andern leitereignen Akkorde anzufangen; denn der tonische Dreiklang lässt sich auf den beiden letzten Vierteln dieses Taktes nicht gut umgehen, und bei einem dreimaligen Auftreten desselben in ein und demselben Takte würde jedenfalls die Akkordfolge etwas monoton ausgefallen sein.

Die Verlegung des obigen Cantus firmus in den Bass würde sich etwa in folgender Weise ausführen lassen:

270



Cant. firm. im Bass.

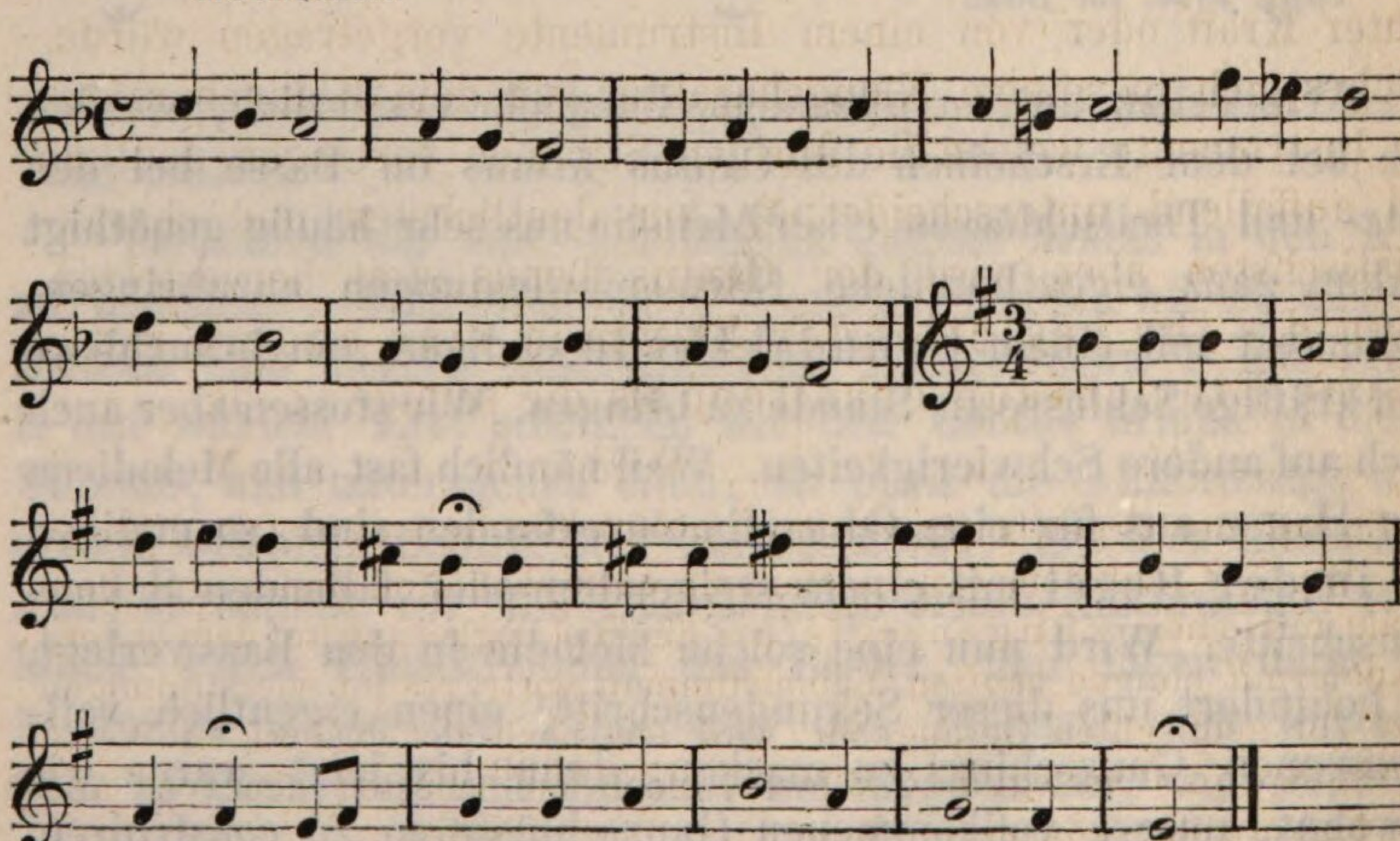
Wie schon an vorstehendem Beispiele ersichtlich, werden wir bei dem Erscheinen des Cantus firmus im Basse bei den Satz- und Theilschlüssen einer Melodie uns sehr häufig genöthigt finden, ganz eigenthümliche Harmoniewendungen anzubringen, wollen wir mit einem Grundakkorde endigen, um brauchbare und kräftige Schlüsse zu Stande zu bringen. Wir stossen aber auch noch auf andere Schwierigkeiten. Weil nämlich fast alle Melodieen von Hause aus für eine Oberstimme erfunden sind, so endigen sie in der Regel mit einem steigenden oder fallenden Sekundenschritte. Wird nun eine solche Melodie in den Bass verlegt, so behindert uns dieser Sekundenschritt, einen eigentlich vollkommenen Ganzschluss zu machen; denn bis jetzt waren wir gewohnt, unsere vollkommenen Ganzschlüsse so zu construiren,

dass der Bass von der Dominante zur Tonika fortschritt. Die durch den Sekundenschritt geschwächten Ganzschlüsse müssen, besonders wenn sie am Ende des Stückes stehen, um jeden Preis gekräftigt und befestigt werden. Dies kann nur dadurch geschehen, dass ihnen noch ein plagalischer Schluss angehängt, oder dass sie vermittelst eines auf der Tonika stehenden Orgelpunktes verlängert werden. Z. B.

271



Aufg. Harmonisire folgende Melodieen, und lass sie in jeder Stimme erscheinen.



Beim Rückblicke auf die vorstehenden Uebungen drängen sich uns nachträglich folgende zwei Fragen auf:

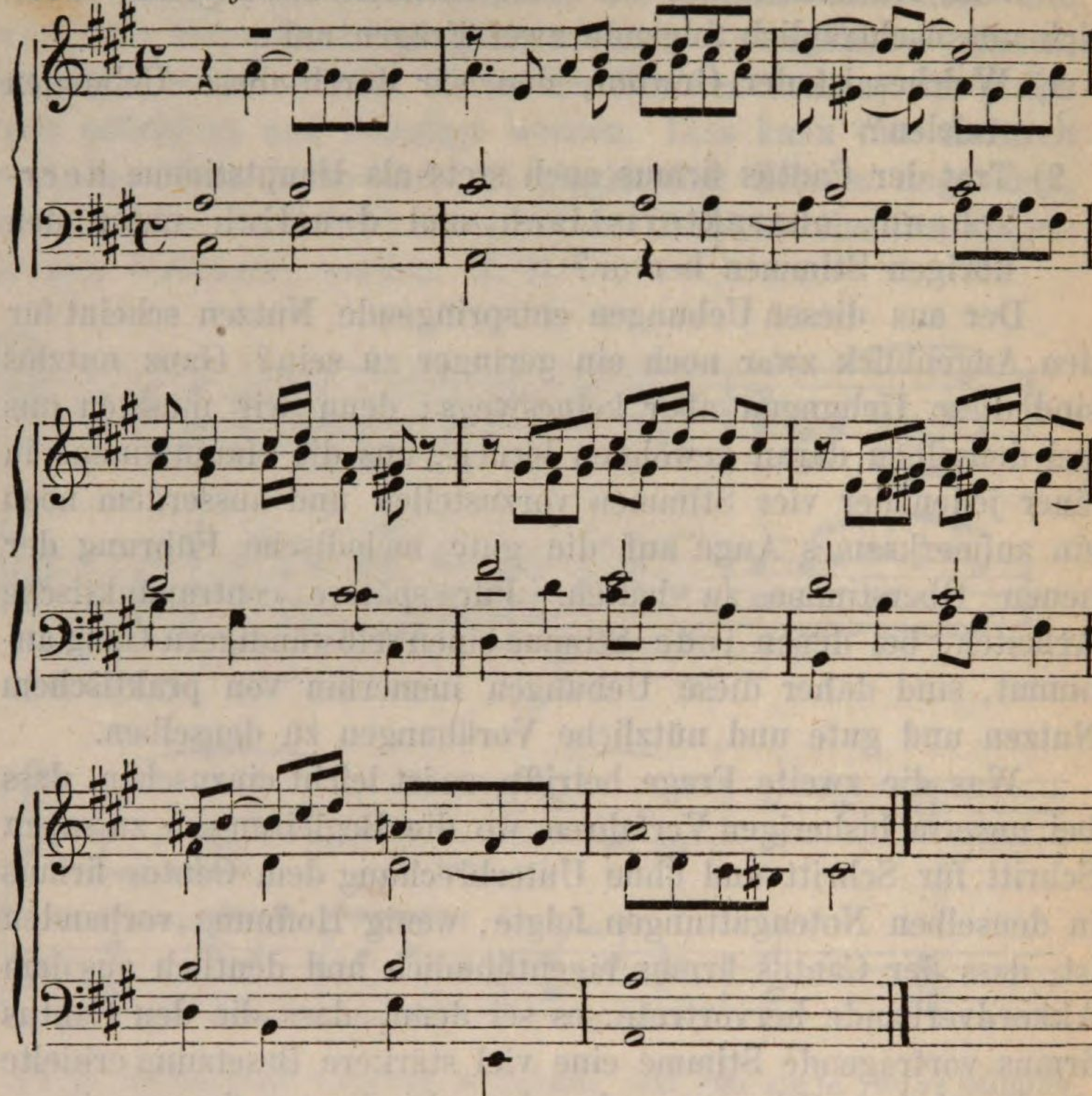
1) Welches ist der Gewinn, den wir durch diese Uebungen erzielen?
2) Trat der Cantus firmus auch stets als Hauptstimme herrschend, charakteristisch und deutlich unter den übrigen Stimmen hervor?

Der aus diesen Uebungen entspringende Nutzen scheint für den Augenblick zwar noch ein geringer zu sein? Ganz nutzlos sind diese Uebungen aber keineswegs: denn wir mussten uns bei denselben daran gewöhnen lernen, uns die Hauptstimme in einer jeden der vier Stimmen vorzustellen und ausserdem noch ein aufmerksames Auge auf die gute melodische Führung der neuen Oberstimme zu halten. Für spätere contrapunktische Arbeiten, bei denen jede Stimme einen selbständigern Gang annimmt, sind daher diese Uebungen immerhin von praktischem Nutzen und gute und nützliche Vorübungen zu denselben.

Was die zweite Frage betrifft, so ist leicht einzusehen, dass bei unserm bisherigen Verfahren, wo die Begleitung so zu sagen Schritt für Schritt und ohne Unterbrechung dem Cantus firmus in denselben Notengattungen folgte, wenig Hoffnung vorhanden ist, dass der Cantus firmus eigenthümlich und deutlich aus dem Akkordverbande hervortrete: es sei denn, dass die den Cantus firmus vortragende Stimme eine viel stärkere Besetzung erhielte als die übrigen Stimmen, oder dass der Cantus firmus mit erhöhter Kraft oder von einem Instrumente vorgetragen würde, welches sich in seinem Klangcharakter von dem Klangcharakter der Instrumente, welche die übrigen Stimmen vortragen, deutlich und auffallend unterscheidet. *) Am deutlichsten und charakteristischsten aber wird der Cantus firmus stets hervortreten, wenn die ihn begleitenden Stimmen eine andere rythmische Einrichtung erhalten, als die seinige. Z. B.

*) Auf der Orgel lässt sich dies sehr leicht bewerkstelligen, wenn man den C. f. auf dem einen Manuale oder nach Umständen auf dem Pedale mit einem Zungenregister, und die Begleitung auf dem andern Manuale mit einigen sanften Labialstimmen vorträgt. Im vierstimmigen Satze für gemischten Gesangchor wird ein nach der bisherigen Weise in den Tenor verlegter C. f. wohl noch am ehesten deutlich und klar hervortreten können.

272 *Cantus firmus im Tenor.*

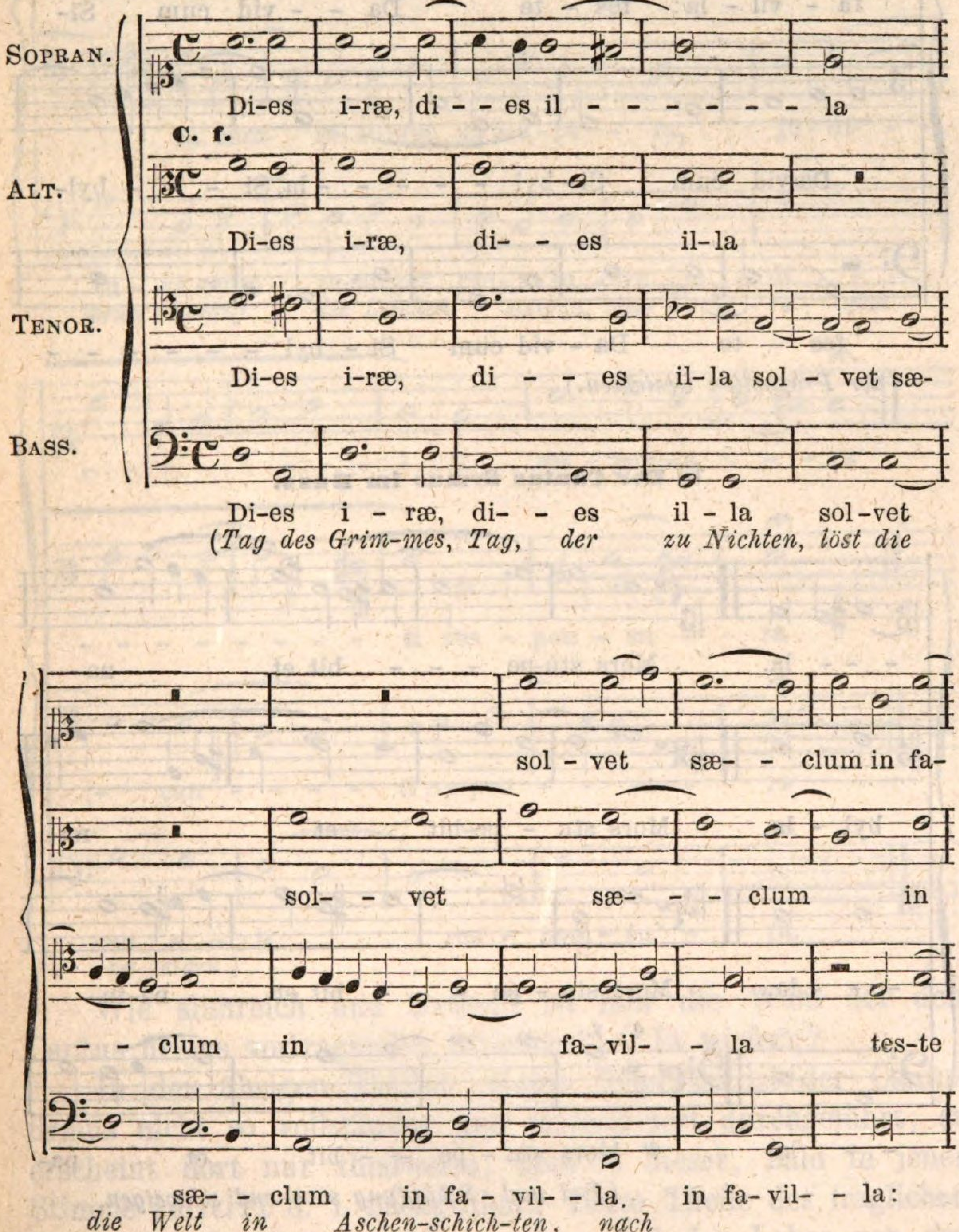


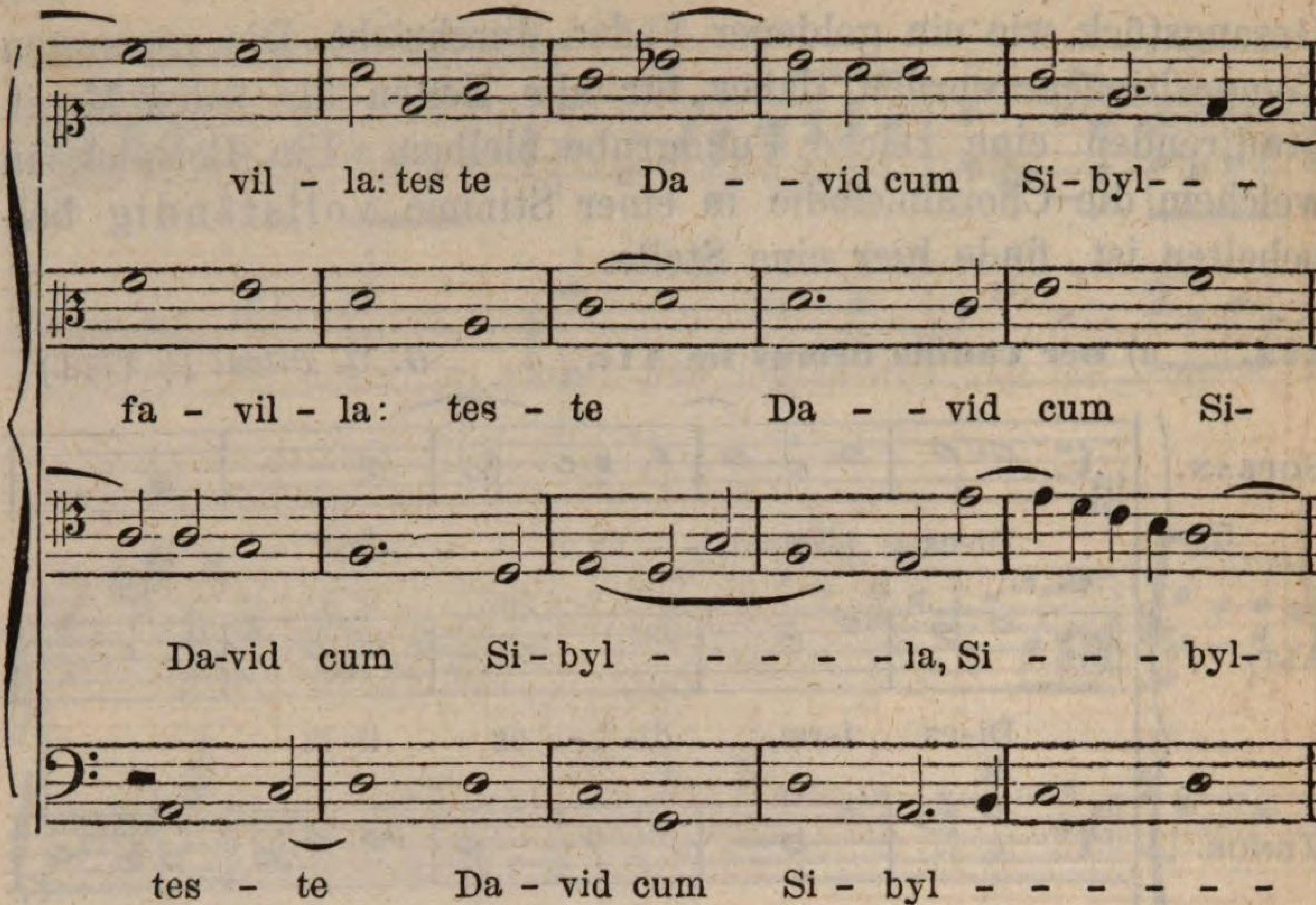
Anmerk. Es ist wohl kaum nöthig zu bemerken, dass vorstehender Satz für ein Instrument, etwa für die Orgel, bestimmt ist, indem man schon auf den ersten Blick erkennen wird, dass er für gemischten Gesangchor, namentlich bei etwas erregterm Tempo, zu schwierig sein wird.

Die in Rede stehende Schreibweise, einen Cantus firmus in eine Composition einzuflechten, und ihn bald in dieser, bald in jener Stimme entweder vollständig oder nur theilweise auftreten zu lassen, wurde, wie schon gesagt, in früherer Zeit sehr gepflegt und zur höchsten Stufe der Vollkommenheit ausgebildet, was die aus jener Zeit stammenden classischen Chorgesänge ganz deutlich beweisen. In die meisten ihrer Chorcompositionen woben die alten Meister auf die künstlichste und sinnreichste Weise die eine oder die andere gregorianische Choralmelodie ganz oder theilweise ein, so dass diese Choralmelodie das ganze

Gesangstück wie ein goldener Faden durchzieht. Die genannten Compositionen werden daher für alle Zeiten für jeden Musik Studirenden eine reiche Fundgrube bleiben. Ein Beispiel, in welchem die Choralmelodie in einer Stimme **vollständig** beibehalten ist, finde hier eine Stelle.

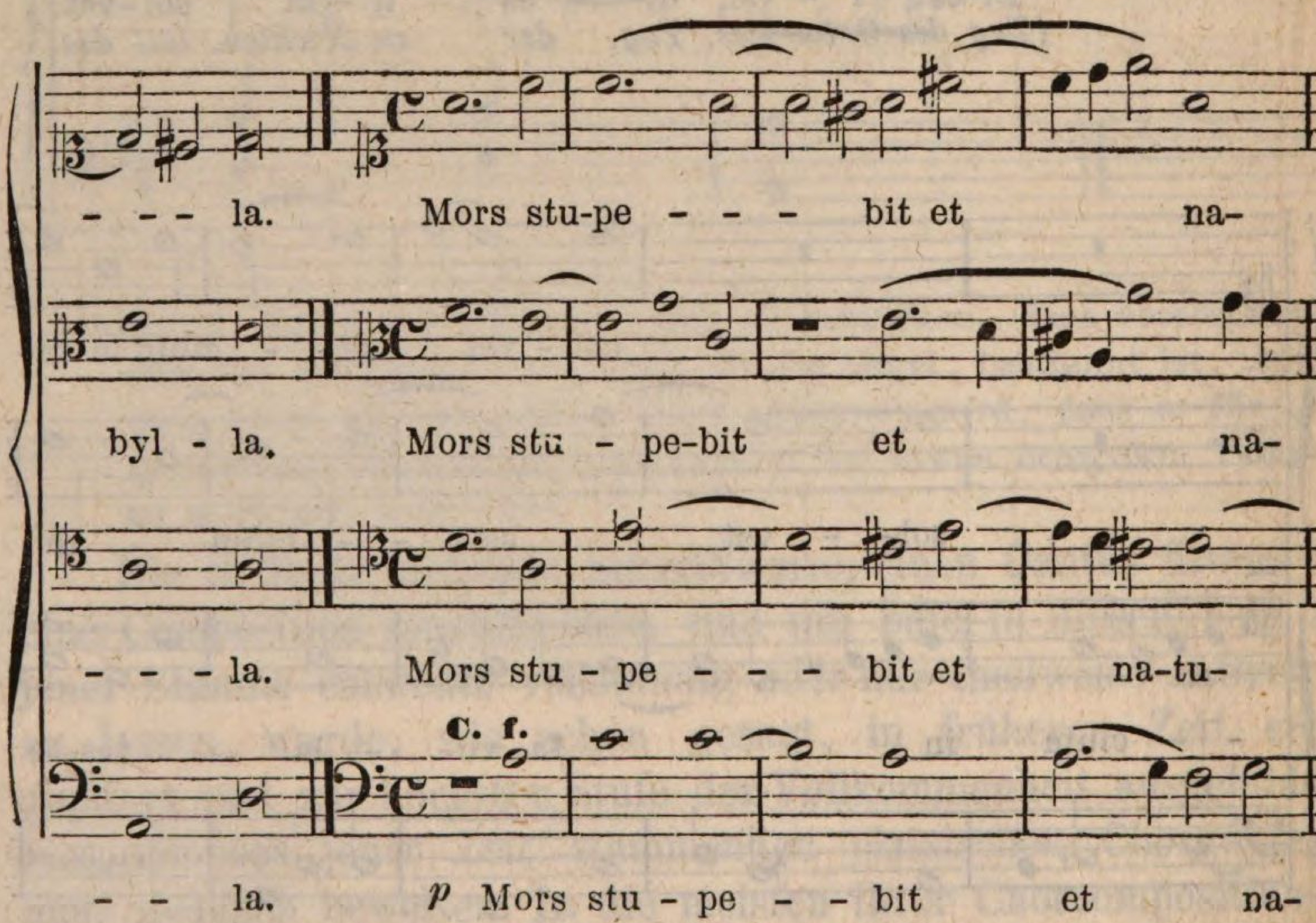
273. a) **Der Cantus firmus im Alt.** *G. O. Pitoni* († 1743.)



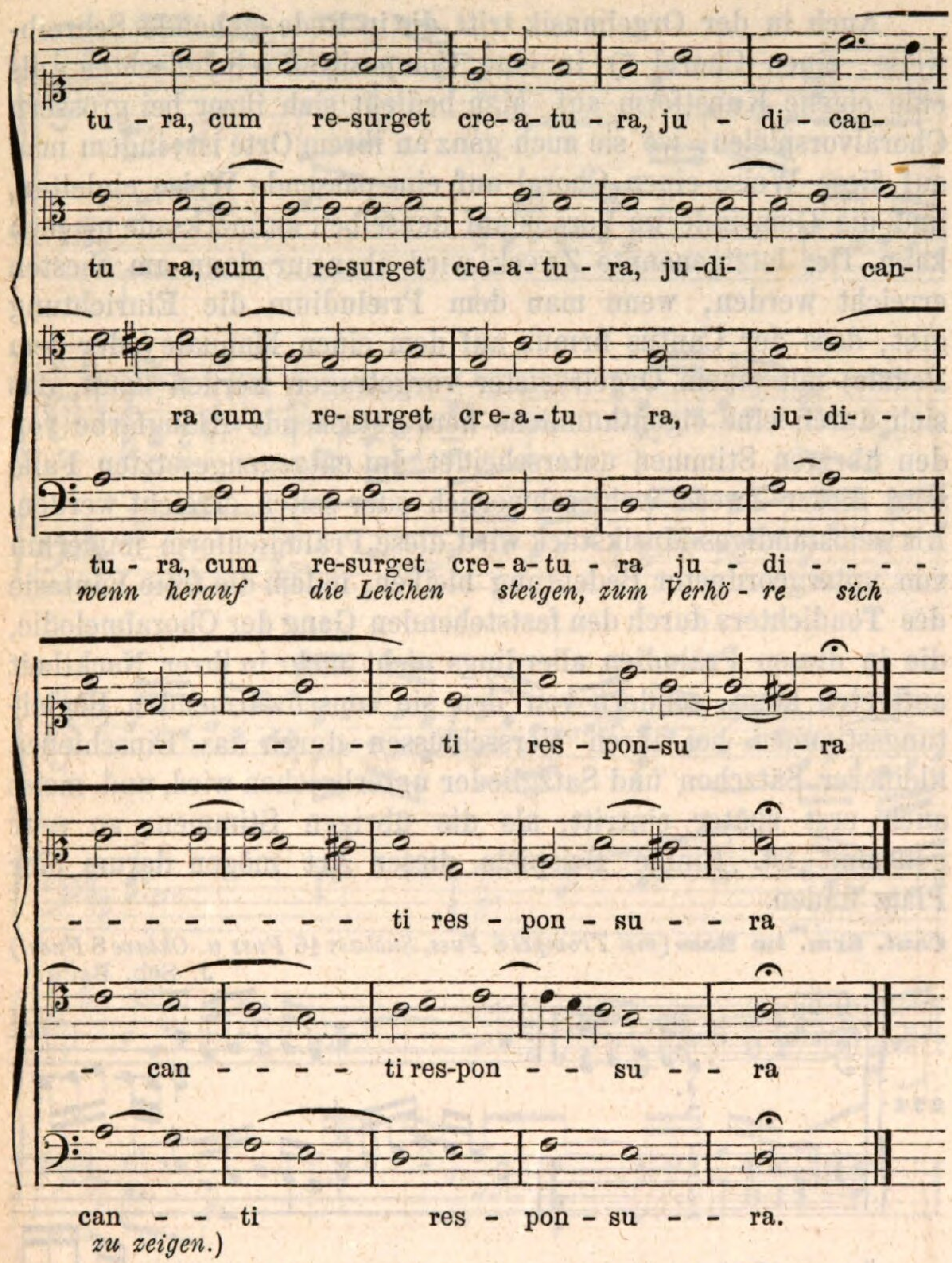


der Prophetien Gesichten.)

b) **Der Cantus firmus im Bass.**



(*Tod und Schöpfung staunend schweigen,*



Wie sinnreich und treffend ist hier die Wahl der den Cantus firmus vortragenden Stimmen! — In wiefern?

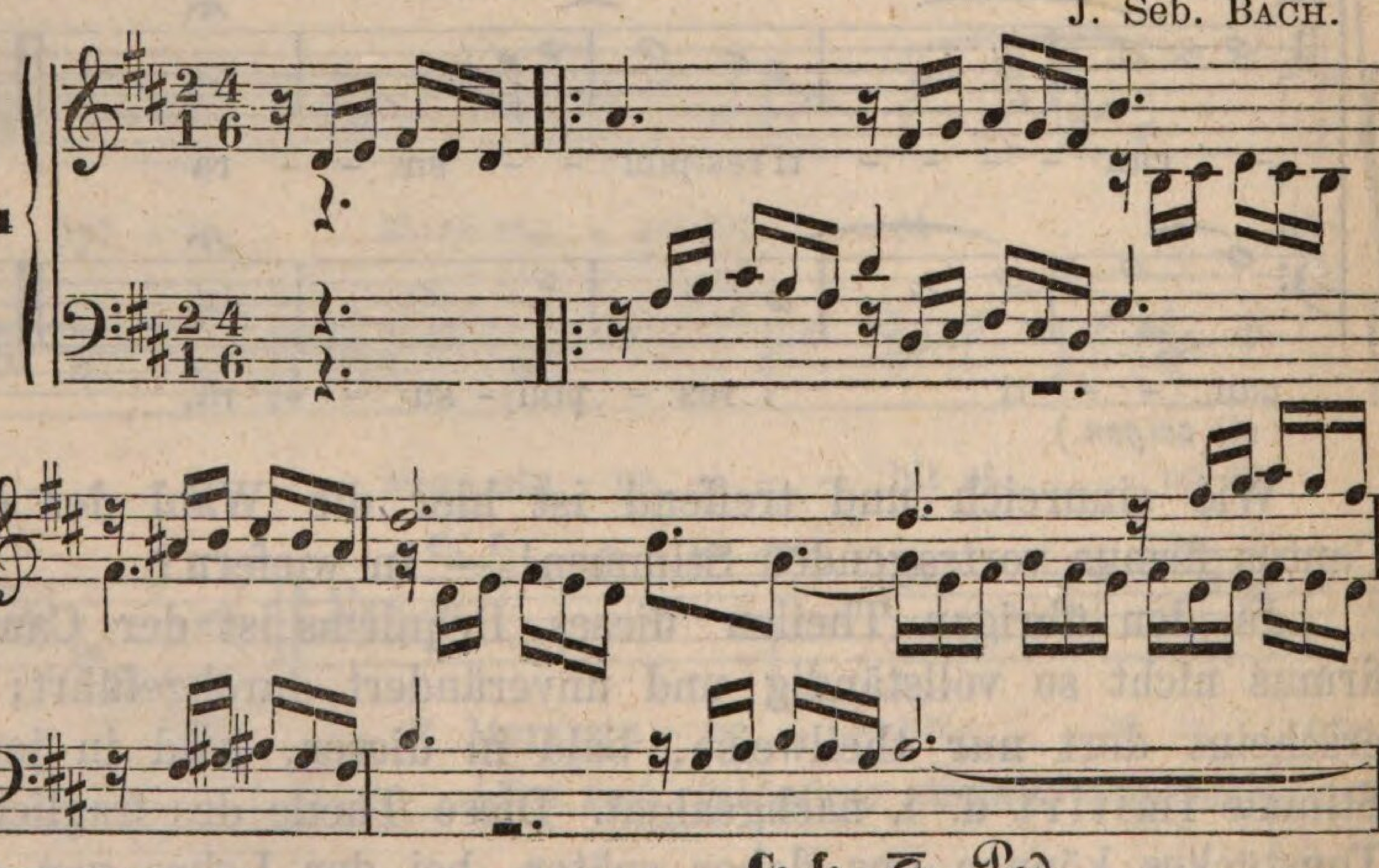
In den übrigen Theilen dieses Requiems ist der Cantus firmus nicht so vollständig und unverändert durchgeführt; er erscheint dort nur theilweise, bald in dieser, bald in jener Stimme imitirt d. i. nachgeahmt. Diese Theile des fraglichen Tonstückes können uns daher später, bei der Lehre von der Nachahmung, zur Besprechung dienen.

Auch in der Orgelmusik tritt die in Rede stehende Schreibweise, einen Choral *) in eine Composition einzuflechten, als eine eigene Kunstform auf. Man bedient sich ihrer bei grössern Choralvorspielen, wo sie auch ganz an ihrem Orte ist; indem man auf diese Weise einen Choral auf eine passende Weise einleiten, und die Gemeinde im Voraus auf denselben aufmerksam machen kann. Der letztgenannte Zweck wird aber nur dann am ehesten erreicht werden, wenn man dem Præludium die Einrichtung gibt, dass der Cantus firmus auf dem einen Manuale (oder dem Pedale) mit einem Orgelregister vorgetragen werden kann, das sich durch eine eigenthümliche hervorstechende Klangfarbe von den übrigen Stimmen unterscheidet. Im entgegengesetzten Falle wird dieser Zweck wohl schwerlich oder selten erreicht werden. Als selbständiges Musikstück wird diese Präludienform immerhin von untergeordneter Bedeutung bleiben, indem die freie Fantasie des Tondichters durch den feststehenden Gang der Choralmelodie, die in diesen Präludien allerdings nicht mehr in ihrer Nacktheit auftreten kann, sondern von den sie umschwärmenden Begleitungsstimmen bei ihren Versschlüssen durch das Einschieben kleinerer Sätzchen und Satzglieder unterbrochen wird, und meist auch erst später eintritt, als die übrigen Stimmen, zu sehr gehemmt ist. Einige Beispiele dieser Art mögen darum hier Platz finden.

Cant. firm. im Bass (*mit Trompet* 8 *Fuss, Subbass* 16 *Fuss u. Oktave* 8 *Fuss.*)

J. Seb. Bach.

274



*) Hier ist nur vom rythmischen deutschen Chorale die Rede.


Man.
c. f. Ped.


1mo
2do
Man.
u. s. f.

Wie man bemerkt haben wird, ist in den drei obern figurirten Stimmen folgendes Motiv



bald in seiner Urform, bald in der Umkehrung verwandt. Der zweite Theil hebt wieder mit einem neuen Motive an. Ein zweites Beispiel ist folgendes:

Cant. firm. im Tenor (*der C. f. auf dem Hauptmanuale mit Trompet* 8 *Fuss, Gedackt* 8 *Fuss und Bourdon* 16 *Fuss.*) A. HESSE.

275.





Da diese Art von Präludien in der Praxis des katholischen Organisten seltener vorkommen, so wollen wir uns nicht länger bei denselben aufhalten. Wer dennoch diese Kunstgattung näher kennen lernen, oder wer sich im Nachbilden ähnlicher Compositionen üben will, findet in J. Seb. Bach's Choralvorspielen (*Leipzig*, *Breitkopf et Härtel*), in Bach's « anfahendem Organisten» (*Erfurt, Körner*), so wie in dem preussichen evangelischen Choral- und Orgelbuche treffliche Muster dazu. Das praktische Verfahren bei diesem Geschäfte ist für den Anfänger folgendes: Erst harmonisire er den Cantus firmus in der Weise, dass auf eine jede Note desselben wenigstens zwei Akkorde kommen, damit er sich schon durch seinen grössern Notenwerth von den übrigen Stimmen unterscheidet. Dass man ihn schon hier gleich in diejenige Stimme legt, in welcher er bei der Figurirung erscheinen soll, versteht sich von selbst. Nachdem dieses geschehen, sucht man sich ein passendes Motiv auf, und flechtet dasselbe bald in dieser, bald in jener Stimme, bald in mehrern Stimmen zugleich so interessant wie möglich ein. Für den Anfang wähle er sich aber nur solche Motive, denen nur ein Akkord zu Grunde liegt, wie etwa folgende:

276.



Das betreffende Motiv wird nun bald in seiner Urform bald in umgekehrter Tonfolge auf diese oder jene Tonstufe versetzt,

bald werden seine Intervallschritte verengert, bald erweitert u. s. f. (siehe § 60). Die beste Lehrmeisterin bei dieser Arbeit bleibt immer das Beispiel, die Compositionen anerkannt guter Meister, deren Studium wir dem Schüler nochmals anempfehlen.

§ 57.

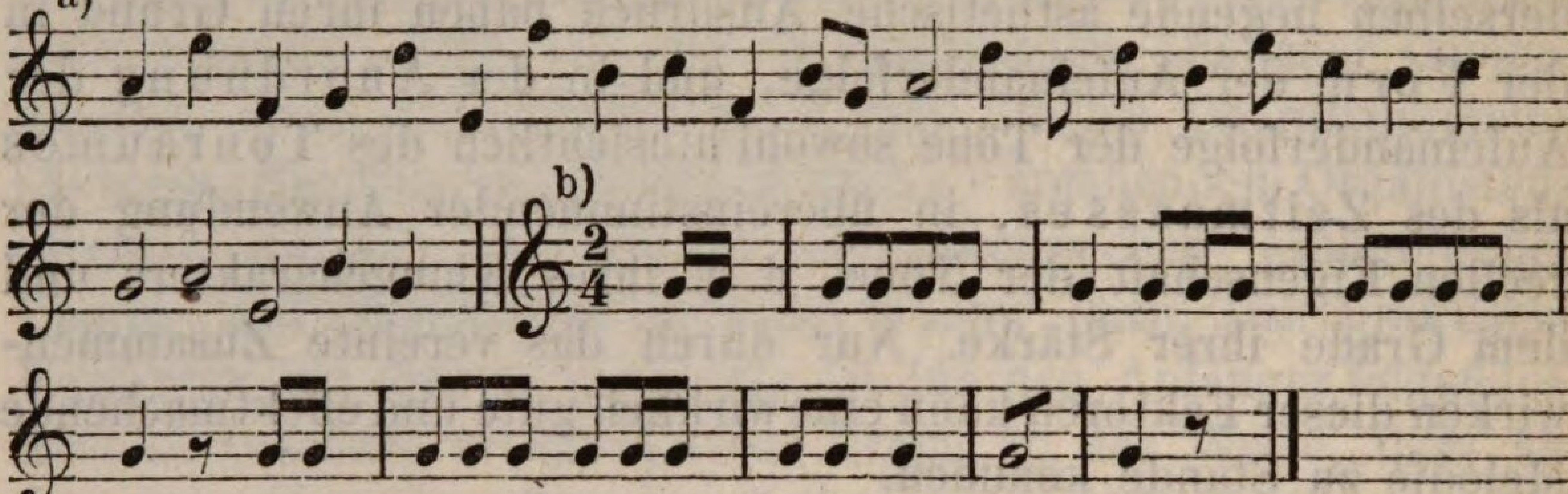
Die Melodie ist der vorzüglichste und wesentlichste Theil der Musik. Keine Musik kann wahren und dauernden Eindruck machen, wenn sie nicht wohlgefällige, ausdrucksvolle und sinnhaltige Melodieen hat. Die melodische Sinnhaltigkeit und der in derselben liegende ästhetische Ausdruck haben ihren Grund in der Form der Aufeinanderfolge, und in der Anordnung der Aufeinanderfolge der Töne sowohl hinsichtlich des Tonraumes als des Zeitmaasses, in übereinstimmender Anwendung der reellen Eigenschaft der Töne, d. i. ihres Klangcharakters und dem Grade ihrer Stärke. Nur durch das vereinte Zusammenwirken dieser Faktoren kann eine wirklich gute und effektmachende Melodie zu Stande kommen.

Wenngleich schon ein grosser Theil des eigentlichen Gehaltes einer Melodie in der guten Anordnung der Aufeinanderfolge der Töne hinsichtlich des Tonraumes seinen Grund hat, so erhält die Melodie den grössten Theil ihres ästhetischen Ausdruckes erst durch den Hinzutritt des Zeitmaasses. Dieses Zeitmaass kann ein vollkommenes oder unvollkommenes sein. Ist das Zeitmaass ein vollkommenes, so muss dasselbe nicht bloss im Ganzen herrschen, so dass die Melodie im Allgemeinen durch symmetrische Abtheilungen und Ruhepunkte geregelt werde und eine Gliederung erhalte, sondern auch in allen einzelnen Theilen der Melodie, so dass jede Folge der einzelnen Töne in streng mathematischen Zeitverhältnissen vor sich gehe. Ist das Zeitmaass aber ein unvollkommenes, so findet zwar auch eine Eintheilung der Tonfolge in grössere oder kleinere Gruppen statt, aber die Dauer der einzelnen Töne wie auch der Tongruppen ist nicht nach mathematischen Zeitverhältnissen bestimmt. Ihre Dauer ist also keine mathematisch abgegrenzte, sondern eine freie, wie im Rezitative und dem lateinischen Chorale. Das vollkommene und das unvollkommene Zeitmaass verhalten sich also zueinander wie Verse zur freien Rede.

Das Zeitmaass und die Anordnung der Aufeinander-

folge der Töne hinsichtlich des Tonraumes sind die beiden Hauptfaktoren, die zu dem Zustandekommen einer guten Melodie das Meiste beitragen. Eine Trennung dieser beiden Hauptfaktoren ist zwar zulässig, jedoch nur auf eine kurze Zeit, indem eine längere Trennung derselben den Hörer auf die Dauer belästigen und ermüden würde, weil dem in jedem Menschen liegenden Verlangen nach Mannigfaltigkeit, nach einer Ordnung und Eintheilung, nicht entsprochen wird; wovon man sich bei dem Durchspielen oder Vorsingen der folgenden Beispiele leicht überzeugen kann.

a)



Die Nothwendigkeit des gleichzeitigen Vorhandenseins beider Hauptfaktoren, so wie die Nothwendigkeit des vereinten Zusammenwirkens derselben ist leicht einzusehen.

Wie schon weiter oben gesagt, haben die melodische Sinnhaltigkeit und der in derselben liegende ästhetische Ausdruck ihren Grund in der Form der Aufeinanderfolge der Töne hinsichtlich des Tonraumes sowohl als des Zeitmaasses. In welcher Art und Weise die Anordnung der Aufeinanderfolge der Töne hinsichtlich des Tonraumes vor sich gehen könne oder müsse, darüber lassen sich keine Regeln aufstellen, denn diese ist ein völlig freies Produkt des menschlichen Geistes. Wenngleich sich auch einige hierauf bezügliche Grundsätze, wie etwa folgende: dass 1) die Intervallschritte für das Gehör leicht fasslich sein, und dass sie sich auf eine folgerichtige Harmonie beziehen müssen, dass 2) stufenweise Fortschreitungen und überhaupt kleinere Intervallschritte grossen Sprüngen stets vorzuziehen sind; dass 3) eine zu häufige Anwendung von verminderten und übermässigen Intervallen die Wohlgefälligkeit einer Melodie beeinträchtigen; dass es 4) wünschenswerth sei, eine Melodie entweder mit der Tonika oder mit einem zu ihr harmonirenden Tone anzufangen, u. s. w. feststellen liessen, so bleibt ihre Geltung im-

merhin eine sehr unbestimmte und vorübergehende, und man wird von zehn Fällen kaum in einem Falle dieselben als einen Maassstab der Kritik anlegen können.

Anders verhält es sich jedoch mit der Anordnung der Aufeinanderfolge der Töne hinsichtlich des Zeitmaasses. Hierüber lassen sich schon bestimmtere Regeln feststellen, und es haben dieselben ihre Begründung in dem im Innern eines jeden Menschen liegenden Bedürfnisse: « zu ordnen und einzutheilen ». Zufolge dessen theilen wir eine Tonfolge zunächst in kleinere und grössere Gruppen, die in gegenseitigem mathematischen Grössenverhältnisse zu einander stehen, und messen ferner die einzelnen Töne in Ansehung ihrer Dauer genau nach Quoten (Verhältnisstheilen) gegen einander ab. Mit der mathematischen Abmessung der Zeitdauer der einzelnen Töne und der Tongruppen ist unser Gefühl aber immerhin noch nicht ganz befriedigt. Es verlangt auch noch eine Abwägung der gleichen Zeittheile; denn nur durch die regelmässige Wiederkehr eines betonten kleinern Zeittheiles kann ein grösserer Zeittheil sich fühlbar und bemerklich machen. Aus dieser mathematischen Abmessung und Abwägung der einzelnen Zeittheile entsteht zunächst der Takt. Ein Takt ist also eine kleine Gruppe von kleinern, unter sich aber gleichen Zeittheilen, von denen einer oder mehrere ein grösseres Gewicht (Taktgewicht) als die übrigen haben. Diese gleichen Zeittheile werden Takttheile genannt. Die Takttheile werden ebenfalls wieder in kleinere untergeordnete Zeittheile getheilt. Ein Takt wird entweder aus zwei oder drei unter sich gleichen Zeittheilen zusammengesetzt. Werden zwei gleiche Zeittheile zu einem Takte zusammengestellt, so entsteht die grade Taktart; werden aber drei gleiche Zeittheile zu einem Takte zusammengestellt, so entsteht die ungrade Taktart. Da vorausgesetzt wird, dass der Schüler aus seinem übrigen Musikunterrichte schon wisse, was unter einfachen und zusammengesetzten Taktarten zu verstehen sei, und wie das Taktgewicht in denselben vertheilt ist, so brauchen wir uns nicht länger bei diesem Gegenstande aufzuhalten.

So wie sich die gleichen Zeittheile paarweise oder zu dreien zu einfachen Takten, und wie sich die einfachen Taktarten paarweise oder zu dreien zu zusammengesetzten Taktarten gruppiren und sich abwärts wieder in kleinere Zeittheile

spalten, doch so, dass auch bis in die kleinste Unterabtheilung eine symmetrische Ordnung vorhanden ist, so vereinigen sich auch mehrere Takte zu einer grössern Gruppe. Mit einer solchen Taktgruppe wurden wir schon in § 24 unter den Namen «Satz und Periode» bekannt gemacht.

Gleichwie die einfachen und zusammengesetzten Takte bald aus zwei, drei oder vier gleichen Zeittheilen zusammengesetzt sind, so sind auch die Perioden und Sätze entweder aus einer graden oder ungraden Anzahl von Takten zusammengesetzt. Es gibt also Perioden

1) von einer graden Anzahl grader Takte,
2) von einer graden Anzahl ungrader Takte,
3) von einer ungraden Anzahl grader, und
4) von einer ungraden Anzahl ungrader Takte.

Die aus einer graden Anzahl von Takten bestehenden Perioden sind die gebräuchlichsten, weil sie unserm Gefühle am besten zusagen. Wir wollen darum zuerst diese einer Besprechung unterziehen.

Schon in § 24 wurde nachgewiesen, dass die achttaktige Periode unser rythmisches Gefühl vollständig befriedige, und dass zu einer Periode zwei Sätze «Vorder- und Nachsatz» welche sich gegenseitig ergänzen, nothwendig seien. Weiter konnte dieser Gegenstand aus verschiedenen Gründen an genannter Stelle nicht ausgeführt werden, und blieb eine nähere Erörterung desselben für den gegenwärtigen Zeitpunkt aufgespart.

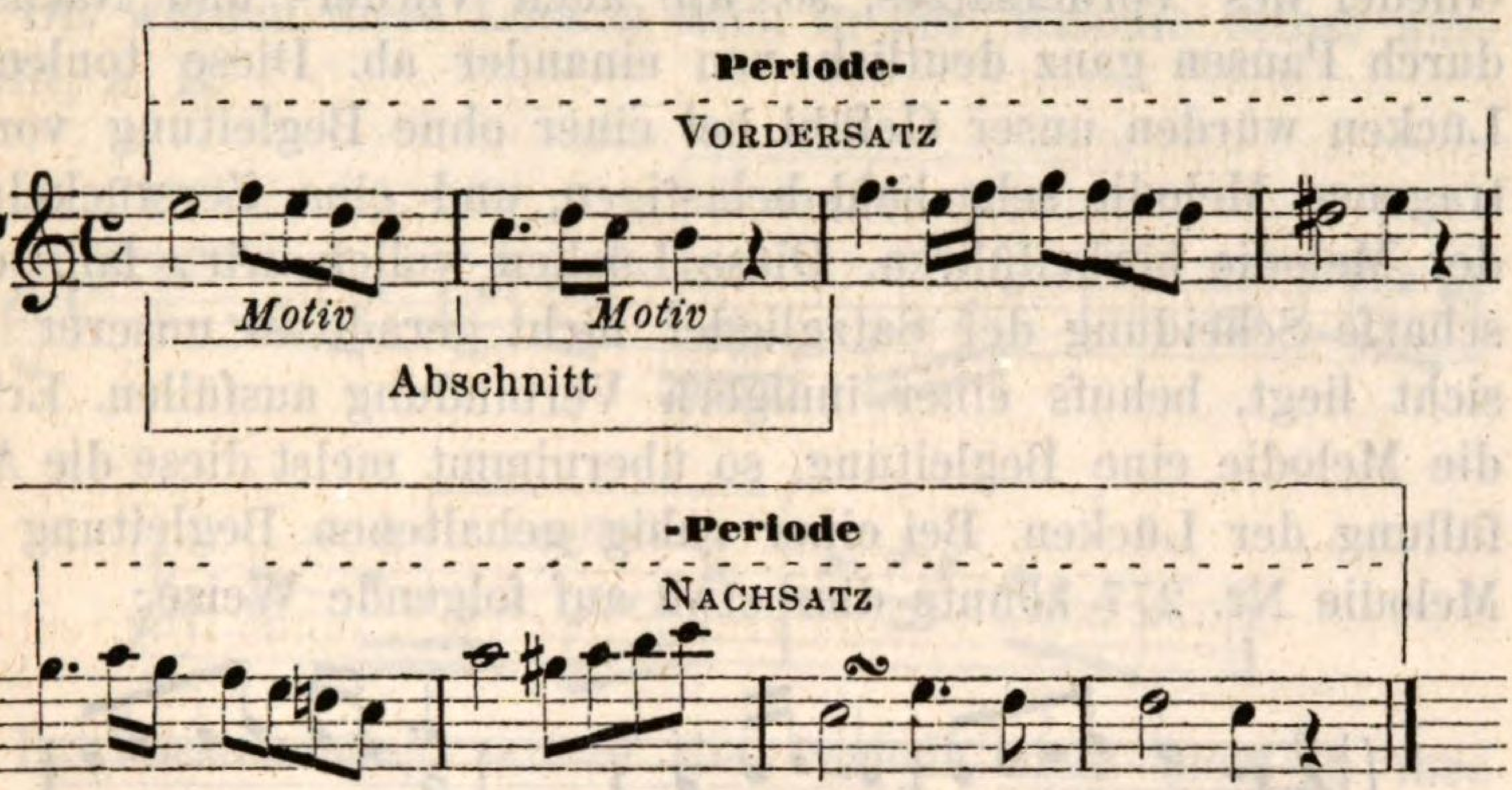
Anknüpfend an das von dorther Bekannte ist wohl zunächst zu erwähnen, dass die einzelnen Theile der Periode nicht immer einen ganz festen Zusammenhang haben und ein ununterbrochenes Ganzes bilden. Es findet im Gegentheil in der Mitte der Periode und meist auch in der Mitte eines jeden Satzes ein kleiner Ruhepunkt statt. Dieser wird «Einschnitt oder Cäsur,» und die durch denselben markirten kleinern Theile eines Satzes werden «Abschnitte» genannt. Die Abschnitte werden ebenfalls, wenn auch nicht immer äusserlich sichtbar, wieder in zwei Theile getheilt, aus welcher Theilung die «Motive» *) hervorgehen.—

Motiv heisst Ursache. Weil eine derartige kleine Tongruppe den Keim und den Trieb eines aus ihr hervorwachsenden grössern Musikstückes in sich birgt, weil sie also die eigentliche Ursache von dessen Vorhandensein ist, so ist die Wahl dieses sehr bezeichnenden Ausdruckes eine sehr zweckmässige.

Für die selbständige Erfindung von Perioden wird an hiesiger Stelle die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass kleinere Gliederungen sich besser für den Vordersatz als für den Nachsatz, der lieber ohne Unterbrechung fortschreitet, eignen, obgleich auch in diesem kleinere Gliederungen nicht unzulässig sind.

Zum klarern Verständniss des Gesagten wollen wir einige Perioden bis in ihre kleinsten Theile zerlegen.

277.



In dem Vordersatze der vorstehenden Periode sind die Abschnitte äusserlich ganz deutlich wahrzunehmen, was in der folgenden Periode nicht der Fall ist.

278.



In Perioden, die mit einem Auftakte beginnen, wie vorstehende, kann die Theilung der Abschnitte in Motive auf zweierlei Art stattfinden. Der Auftakt kann nämlich zu dem ersten oder zu dem letzten Takte, mit dem er den vollen Takt ausmacht, gerechnet werden. Wird er zu dem ersten Takte gezählt, so muss die Theilung der Abschnitte in Motive in der Weise vor sich gehen, dass jedes folgende Motiv einen Auftakt von gleichem

Werthe erhält; wird der Auftakt aber zu dem letzten Takte gerechnet, so bildet er mit diesem ein eigenes Motiv, das in vorliegendem Falle folgendes wäre:



In der ersten der vorstehenden Perioden sonderten sich die Glieder des Vordersatzes, so wie auch Vorder- und Nachsatz durch Pausen ganz deutlich von einander ab. Diese tonleeren Lücken würden unser Gefühl bei einer ohne Begleitung vorgetragenen Melodie sehr bald belästigen, und eine Zerstückelung der Melodie herbeiführen. Diese Lücken wollen wir, falls eine scharfe Scheidung der Satzglieder nicht gerade in unserer Absicht liegt, behufs einer innigern Verbindung ausfüllen. Erhält die Melodie eine Begleitung, so übernimmt meist diese die Ausfüllung der Lücken. Bei einer ruhig gehaltenen Begleitung der Melodie Nr. 277 könnte dies etwa auf folgende Weise:

279.



und bei einer erregtern, lebendigern Begleitung auf folgende Weise geschehen:

280.





Oft werden diese Lücken auch in der Melodie selbst ausgefüllt, z. B.

281





In Vorstehendem wurde die Periode nicht bloss in ihre einzelnen Bestandtheile zerlegt, sondern es wurde auch nachgewiesen, auf welche Weise die etwa nicht zusammenhängenden Theile mit einander verbunden werden können. Bei einer nähern Betrachtung des Periodenbaues wird es nicht schwer sein, zu entdecken, dass der Periodenbau in vielen Stücken mit dem Taktbaue gänzlich übereinstimmt. Was im Takte die Takttheile, das sind in der Periode die Abschnitte. In der Periode sind die einzelnen Zeittheile nur in grösserm Maassstabe vorhanden. Wie die einzelnen gleichen Zeittheile eines Taktes zur Wahrnehmung einer stattgefundenen Eintheilung der Tonfolge in Takte in schwere und leichte Takttheile geschieden werden, so werden auch die einzelnen Takte einer Periode, wenn auch nicht in so auffallender Weise, zur Wahrnehmung der Abschnitte hinsichtlich ihres innern Gewichtes in schwere und leichte Takte gegeneinander abgewogen. Wie ferner zur Bildung eines Taktes wenigstens zwei Takttheile erforderlich sind, so sind auch zur Bildung eines Abschnittes wenigstens zwei Takte nöthig. Weil Abschnitte von zwei Takten unserm Gefühle am besten zusagen und von demselben am leichtesten aufgefasst werden, darum kommen dieselben auch am häufigsten vor. Abschnitte von drei Takten sind schon viel seltener.

So wie sich in einem Tonstücke stets eine bestimmte Taktart bemerklich machen und erkennen lassen muss, so muss in jedem Tonstücke auch eine Eintheilung in kleinere und grössere Glieder, in Abschnitte und Sätze stattfinden und sich deutlich erkennen lassen. Ist an einem Tonstücke keine regelmässige Gliederung vorhanden, oder ist dieselbe nicht leicht bemerklich, so wird es trotz aller schönen Melodieen keinen Eindruck auf den Zuhörer machen. Selbst auf den Nichtmusiker, der doch eigentlich fast ausschliesslich nur nach der Melodie horcht und nach ihr sein Urtheil über das ganze Tonstück fällt, wird ein Musikstück, dessen Melodieen zwar Manches zu wünschen übrig lassen, in welchem aber eine regelrechte Gliederung vorhanden ist, einen tiefern und wohlgefälligern Eindruck machen, als ein Musikstück, das zwar schöne und schwungvolle Melodieen, aber keine regelrechte Gliederung hat. Der angehende Organist beherzige dies wohl! —

Abschnitte und Sätze von ungrader Taktzahl regen unser Gefühl sehr auf, und machen auf dasselbe immer einen befremdenden Eindruck, weil sie ihm als etwas Ungewöhnliches und Unnatürliches erscheinen. Das Befremdende und Störende aber wird ihnen, wenn auch nicht gänzlich, so doch zum grössten Theile dadurch benommen, wenn einem solchen, aus einer ungraden Taktzahl bestehenden Abschnitte oder Satze noch ein zweiter oder dritter von derselben Grösse folgt. Gerade hier ist die Symmetrie eine unbedingte Nothwendigkeit, indem nur durch sie allein das Störende und Befremdende jener ungraden Rythmen beseitigt und ausgeglichen werden kann. Aber nicht allein bei jenen aus einer ungraden Taktzahl bestehenden Gruppen macht sich die Symmetrie (das Ebenmaass) geltend, sondern auch bei den aus einer graden Anzahl von Takten bestehenden Abschnitten und Sätzen. Denn gleichwie an einem unregelmässig construirten Gebäude die ungleiche Grösse, die ungleiche Form und die ungleiche Stellung der Fenster und Thüren, gleichviel, ob dieselben in grader oder ungrader Anzahl vorhanden sind, störend und verletzend auf unser Auge wirken, ebenso störend und verletzend ist es für unser Ohr und unser Gefühl, wenn die grössern und kleinern Theile eines Tonstückes sich hinsichtlich des Ebenmaasses einander nicht entsprechen und in keinem richtigen Grössenverhältnisse zu einan-

der stehen. Unsere äussern Sinneswerkzeuge, namentlich Auge und Ohr, sind nur die Ableiter und der Ausfluss unseres innern Gefühlslebens, das nach dem Vorbilde jenes grossen harmonischen Weltbaues überall Ordnung, Ebenmaass und Uebereinstimmung der einzelnen Theile eines Ganzen sucht und verlangt. Daraus folgt, dass die einzelnen Theile eines Ganzen nicht allein unter sich, sondern auch zum Ganzen stets in richtigem Grössenverhältnisse stehen müssen.

Unter Symmetrie oder Ebenmaass versteht man aber die von unserm Gefühle verlangte und von demselben getroffene Anordnung, dass bei dem Vorhandensein mehrerer Gegenstände oder mehrerer Theile eines Gegenstandes, gleichviel, ob dieselben in grader oder ungrader Anzahl vorhanden sind, die gleichen oder sich ähnlichen Gegenstände oder Theile eines Gegenstandes sich einander gegenüber zu stehen kommen. Das Auge sucht immer einen Mittelpunkt, und von diesem Mittelpunkte ausgehend sucht es die Gegenstände in der genannten Weise nach beiden Seiten hin zu ordnen. In ganz ähnlicher Weise sucht auch in der Musik unser rythmisches Gefühl die gleichgrossen Tongruppen einander gegenüber zu stellen. Aber nicht allein die gleiche Grösse, sondern auch die Aehnlichkeit des Inhaltes der Tongruppen, die sich gegenüber zu stehen kommen, muss bei dieser Anordnung berücksichtigt werden. Daher kommt es denn auch, dass der Nachsatz einer Periode sehr häufig fast dieselbe rythmische Einrichtung und dieselben Figuren hat, die auch der Vordersatz hatte; und zwar entspricht zumeist der erste Takt des Nachsatzes dem ersten Takte des Vordersatzes, u. s. w. Auch schlägt der Vordersatz meist eine aufwärtsgehende, und der Nachsatz eine abwärtsgehende Richtung ein, welches denn auch das Zweckfördernste ist: denn im Vordersatze soll unser Gefühl aufgeregt und im Nachsatze soll es wieder beruhigt werden. Die Normalform der Periode und die Theilung derselben in zwei gleichgrosse Hälften von je 4 Takten verdankt ihre Entstehung also nicht dem blossen Zufalle: sie ist im Gegentheile in dem natürlichen Gefühle des Menschen tief begründet.

Eine völlig gleiche Grösse aller einzelnen Theile wäre aber bei einem grössern Ganzen ein Fehler; denn ein lebendiges Ganzes entsteht nicht aus einer blossen Zusammensetzung gleichartiger, sondern aus einer geordneten Verbindung organischer

Theile. Ohne Verschiedenheit der einzelnen Theile wüchsen dieselben nicht zu Haupttheilen zusammen, ohne welche keine Gliederung, keine höhere Ordnung, und keine übersichtliche fühlbare Symmetrie entstehen könnte: denn ohne Varietät, ohne Mannigfaltigkeit kann keine wahre lebendige Einheit entstehen. (Macht ja auch der Baumeister ganz aus demselben Grunde an einem drei- oder vierstöckigen Hause die Fenster des einen Stockwerkes etwas grösser als die des andern!) Unser Gefühl verlangt also ausser und in dem Ebenmaasse der einzelnen Theile auch Mannigfaltigkeit. Das sind allgemeine Kunstgesetze, und es gelten dieselben für jede Kunst, folglich auch für die Musik. Da jedes Tonstück aus einer grössern oder geringern Anzahl Perioden zusammengesetzt wird, so folgt aus dem vorher Gesagten, dass die Normalgrösse der Perioden und Sätze ebenfalls einige Abänderungen erleiden könne und sogar müsse. Dies kann aber nur unter der Bedingung geschehen, dass der Symmetrie immerhin möglichst Genüge geleistet werde. Nur unter ganz besondern Umständen oder aus ganz besondern gewichtigen Gründen kann von Letzterer Abstand genommen werden.

Des klaren Verständnisses halber wollen wir die Anwendung des eben Gesagten an verschiedenen Beispielen nachweisen.

In folgendem Beispiele

282. 

sähen wir für's Erste eine Periode von sechs Takten vor uns. Dieselbe besteht aus drei Abschnitten von je zwei Takten, von denen die beiden ersten Abschnitte eine völlig gleiche rythmische Einrichtung haben. Der dritte Abschnitt weicht nur in seinem zweiten Takte von der rythmischen Einrichtung der vorhergehenden Abschnitte ab. An dieser Periode ist also ein so vollständiges Ebenmaass, wie man es nur wünschen kann, vorhanden; und gerade dieses Ebenmaass ist denn auch, welches uns das Fehlen zweier Takte nicht merken und fühlen lässt. Zudem endigt der erste Abschnitt mit einem Halbschlusse, und der zweite Abschnitt mit einem unvollkommenen Ganzschlusse, welcher Umstand das Nachfolgen eines dritten Abschnittes zur unbedingten Nothwendigkeit macht. Die Täuschung, als bestände diese

Periode wirklich aus Vorder- und Nachsatz, besteht also darin, dass schon der erste Abschnitt den Halbschluss, der in der Regel den Vordersatz abschliesst, hat.

In der folgenden, aus zwei Perioden bestehenden Melodie besteht die eine Periode aus zwölf, und die andere aus sechzehn Takten.

Bundeslied v. Mozart.

283

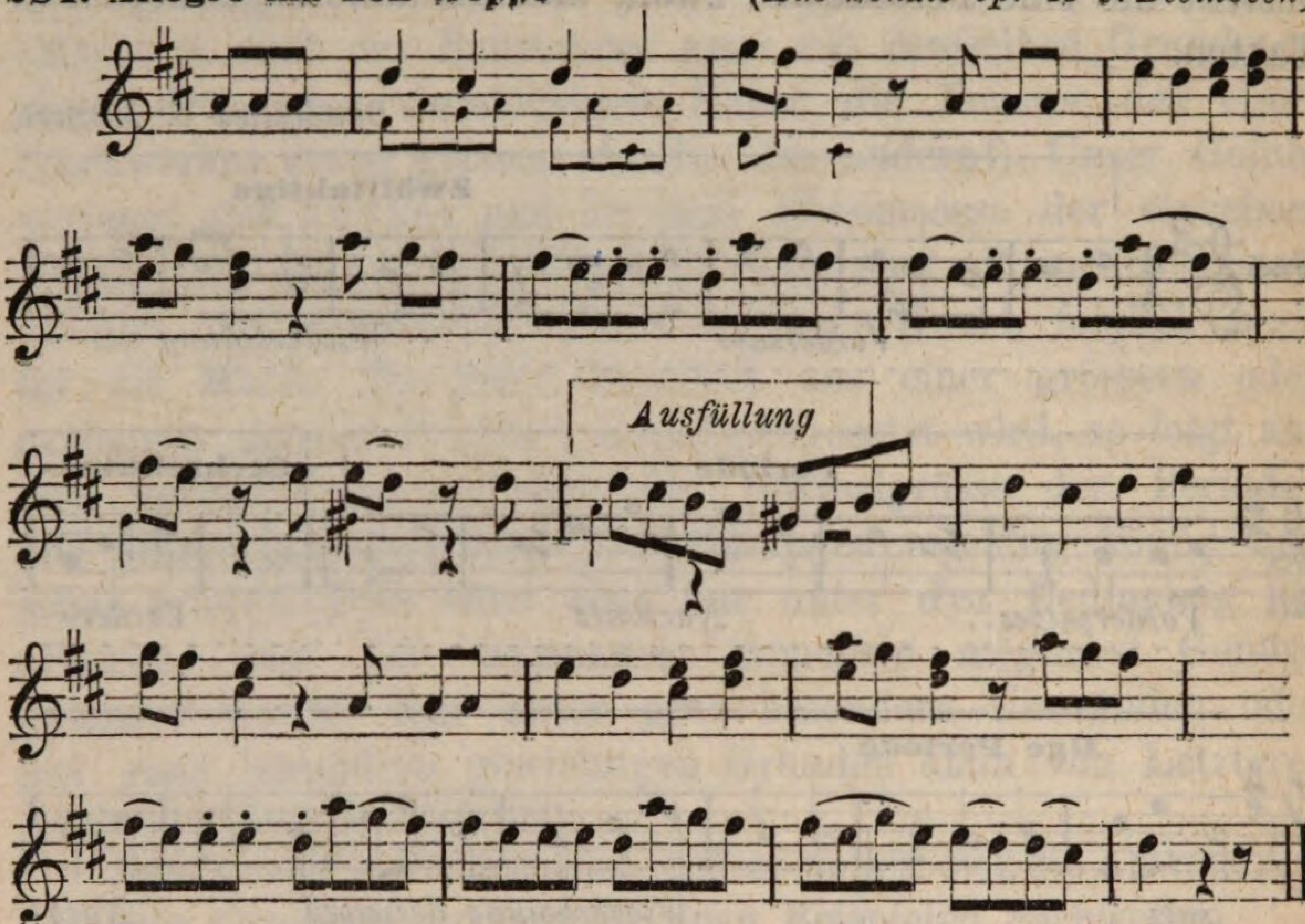


Die zwölftaktige Periode entstand durch die stattgefundene Wiederholung des Vordersatzes auf einer andern Tonstufe, und die sechzehntaktige durch die auf derselben Tonstufe stattgefundene unveränderte Wiederholung des Vordersatzes, und der etwas veränderten Wiederholung des Nachsatzes. Derartige Fälle sind nicht selten.

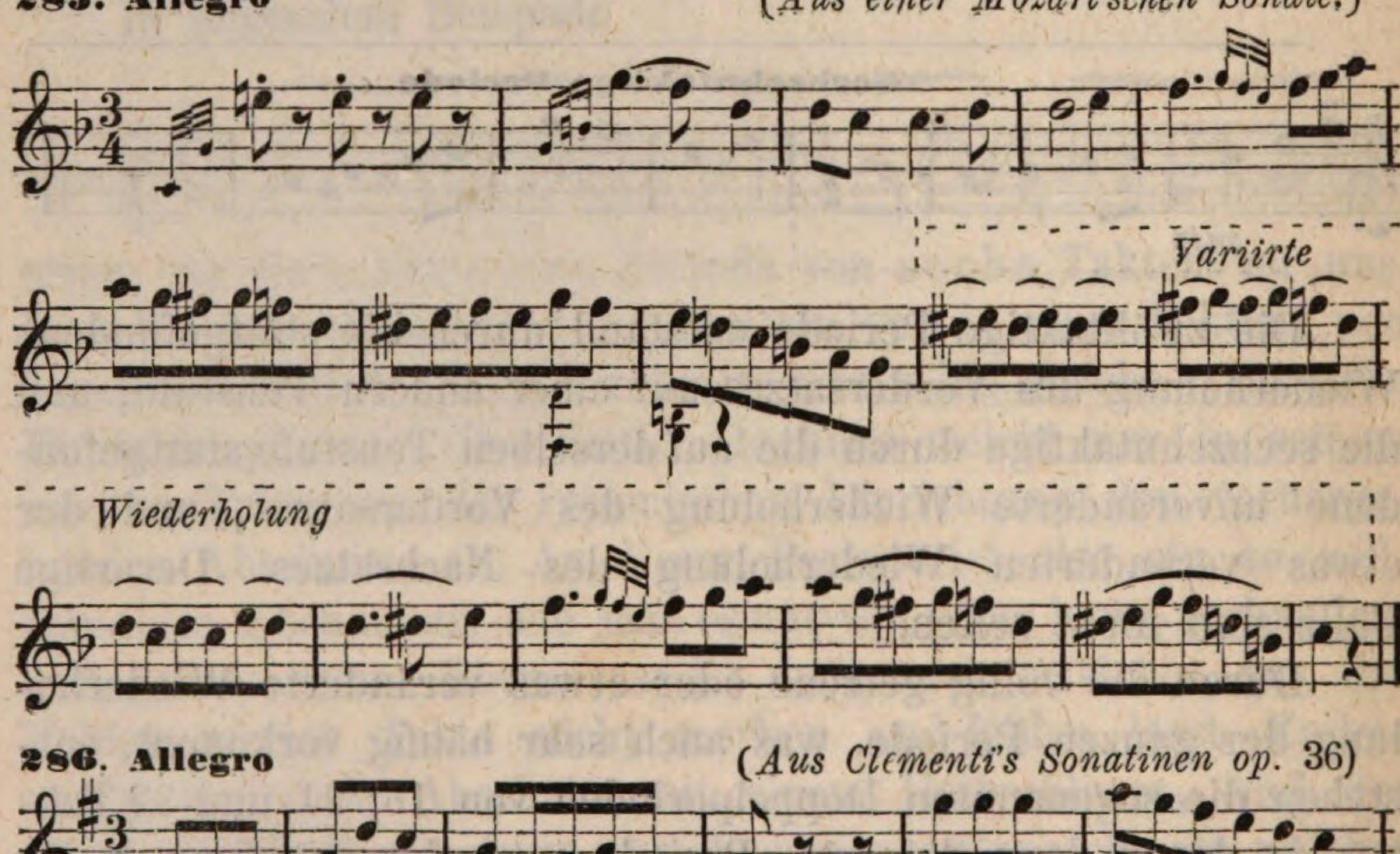
Durch die völlig getreue oder etwas veränderte Wiederholung der ganzen Periode, was auch sehr häufig vorkommt, entstehen die sogenannten Doppelperioden von 16, 24 und 32 Takten, in denen dann die erste Periode entweder mit einem Halbschlusse oder mit einem unvollkommenen Ganzschlusse endigt. Beide Perioden sind dann auch meistens durch Ausfüllungen,

wie wir sie schon weiter oben zur Verbindung der einzelnen Periodenglieder kennen lernten, ganz innig mit einander verbunden. Diese Ausfüllungen können sogar den Raum mehrerer Takte einnehmen.

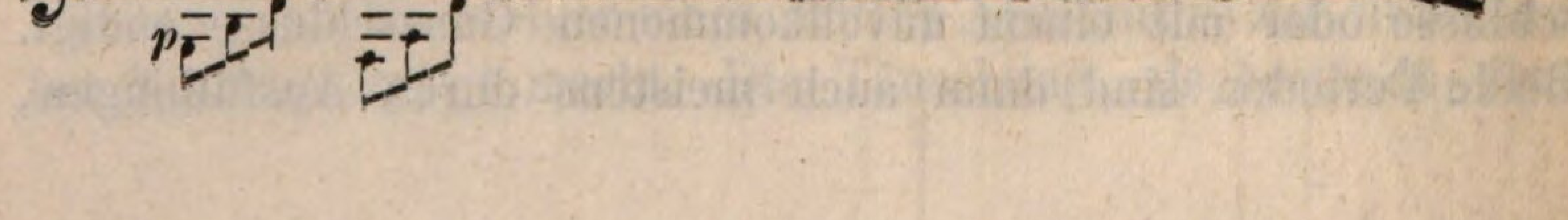
284. Allegro ma non troppo (*Aus Sonate op.* 49 *v. Beethoven*)



285. Allegro (*Aus einer Mozart'schen Sonate.*)



286. Allegro (*Aus Clementi's Sonatinen op.* 36)





Die 32-taktigen (und auch manche 16-taktigen) Perioden beruhen meistens auf einer blossen Täuschung, indem unser Gefühl, zumal bei einem erregten und schnellen Tempo, zwei Takte gewöhnlich als einen Takt auffasst, wodurch dann die Doppelperiode und die einfache achttaktige Periode zum Vorscheine kommt. Nicht anders verhält es sich mit den viertaktigen Perioden. In diesen halbirt unser Gefühl die Takte, und so erscheinen sie ihm als achttaktige Perioden.

287. Andante cantabile (*Aus einer Haydn'schen Symphonie*)



288. Moderato (*Aus einer Sonate für Violine*



und Piano von Haydn).

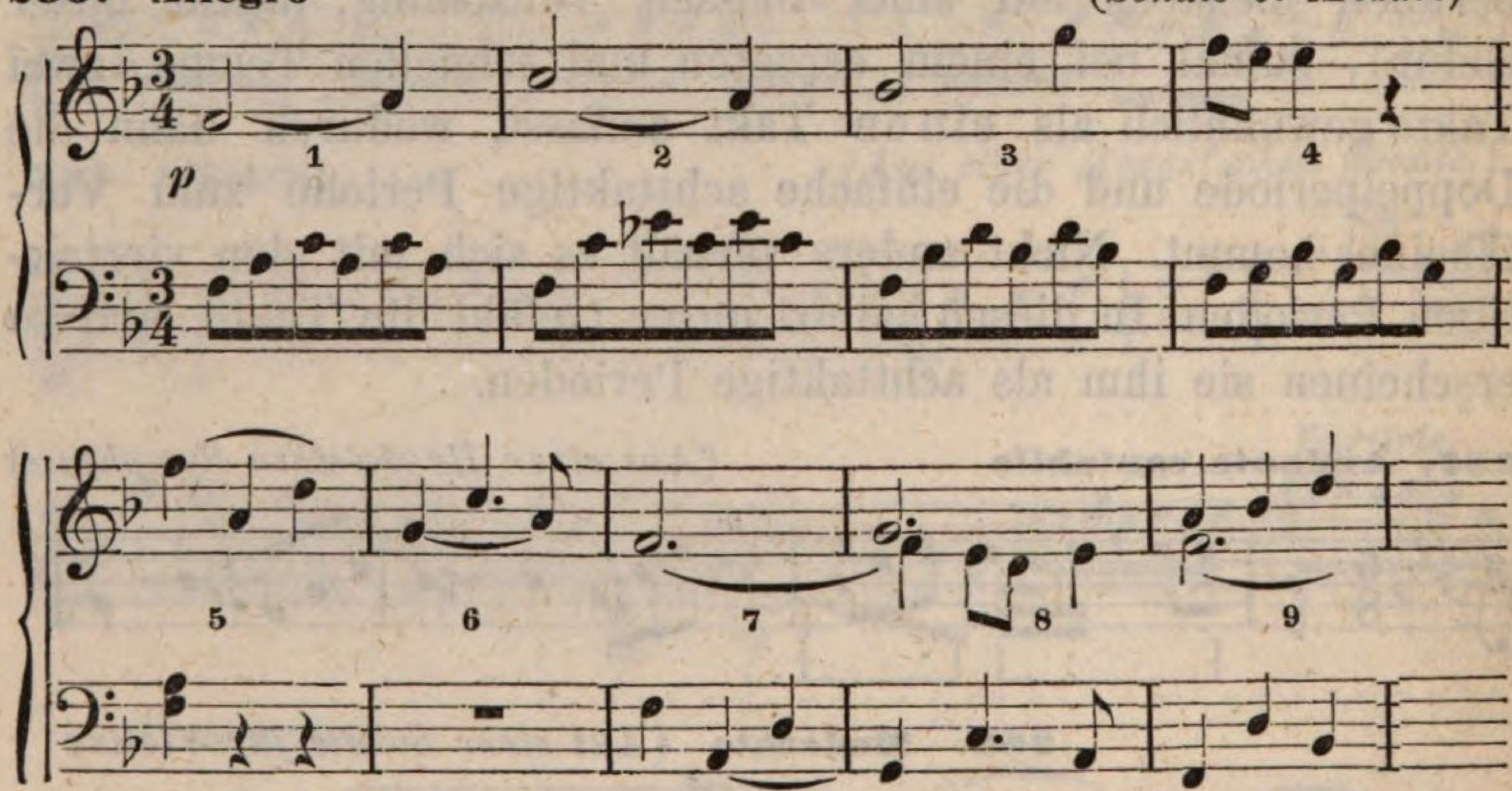


289. Andante *(Sonate von Mozart)*

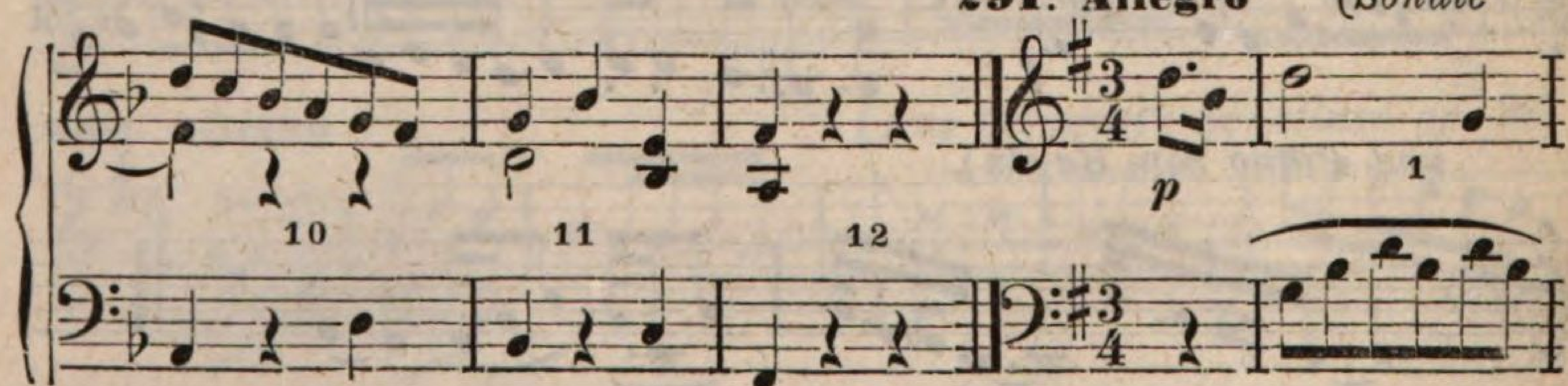


Die von der Normaltaktzahl abweichenden grössern Perioden werden aber nicht allein durch Wiederholung eines Satzes oder Satzgliedes, sondern auch durch Einschiebung und Anhängen eines oder mehrerer ganz neuer Sätze oder Satzglieder gebildet. Die Vergrösserung findet meist in der Weise statt, dass entweder zwischen Vorder- und Nachsatz ein neuer Satz eingeschoben, oder dass der Nachsatz durch Einschiebung oder Anhängen eines Satzes oder Satzgliedes verlängert wird, wohingegen eine Vergrösserung des Vordersatzes nur sehr selten stattfindet.

290. Allegro *(Sonate v. Mozart)*



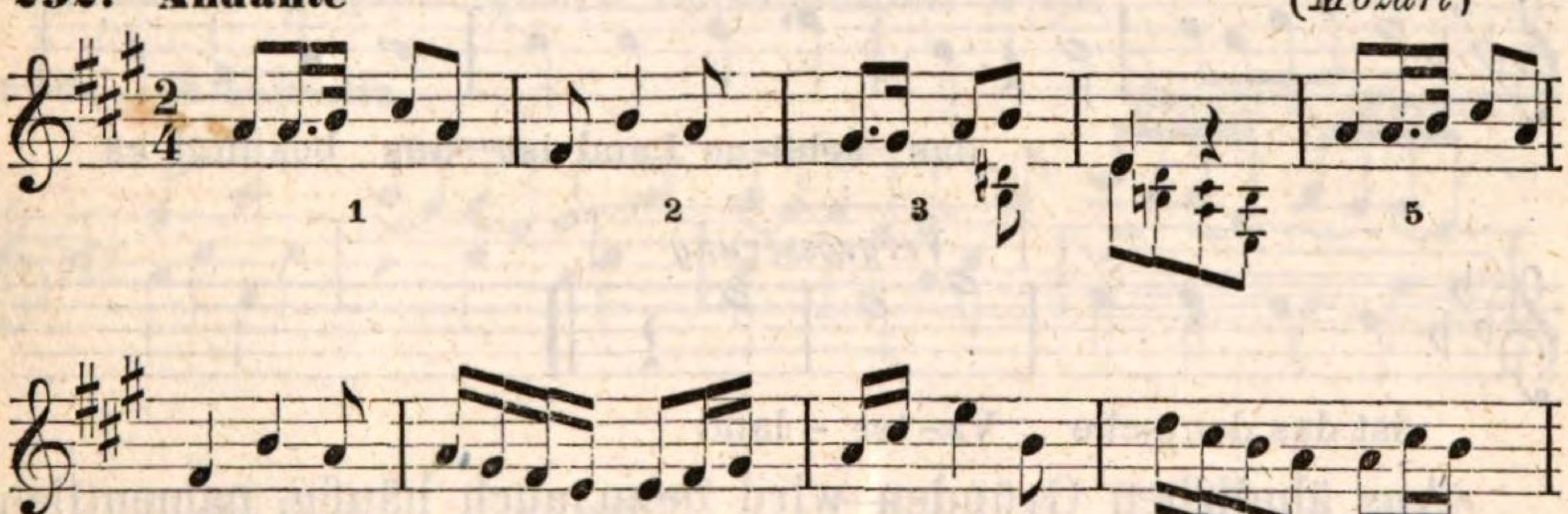
291. Allegro *(Sonate*



(v. Mozart)

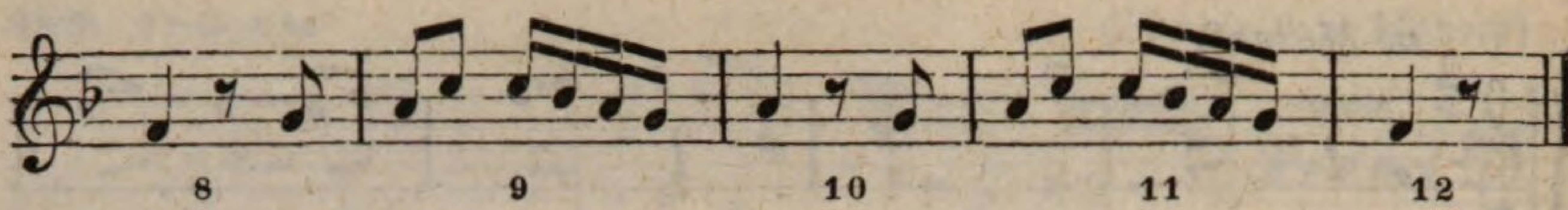


292. Andante (*Mozart*)



293. Andantino (*Mozart*)





Die Periode 290 ist durch Einschiebung der Takte 6, 7, 8 und 9, die Periode 291 durch Einschiebung der Takte 6 und 7, die Periode 292 durch Einschiebung der Takte 8 und 9, und die Periode 293 durch Anhängen der Takte 9, 10, 11 und 12 vergrössert worden. Diese Anhängsel am Schlusse, und die Einschiebung eines Satzgliedes vor dem eigentlichen Schlusse dienen dazu, um den Schluss breiter, gewichtiger und befriedigender zu machen. Aus demselben Grunde wird auch zuweilen der vorletzte Takt einer Periode in seinem Notenwerthe um das Doppelte vergrössert, d. h. es werden zwei Takte aus demselben gemacht. Z. B.

294



Aus ähnlichen Gründen wird denn auch häufig, namentlich in grössern Gesangcompositionen, die Dominantenharmonie im vorletzten Takte durch eine Fermate, die dann in der Regel von der Singstimme mit einer grössern und taktfreien Cadenz*) ausgeschmückt wird, aufgehalten. Diese Aufhaltung hat keinen andern Zweck, als das Gefühl in eine grössere Spannung zu versetzen, und den Schluss mit einer um so grössern Sehnsucht erwarten zu lassen. Z. B.

*) Das Wort « Cadenz » ist hier in einem andern Sinne, als bisher geschehen, aufgefasst.

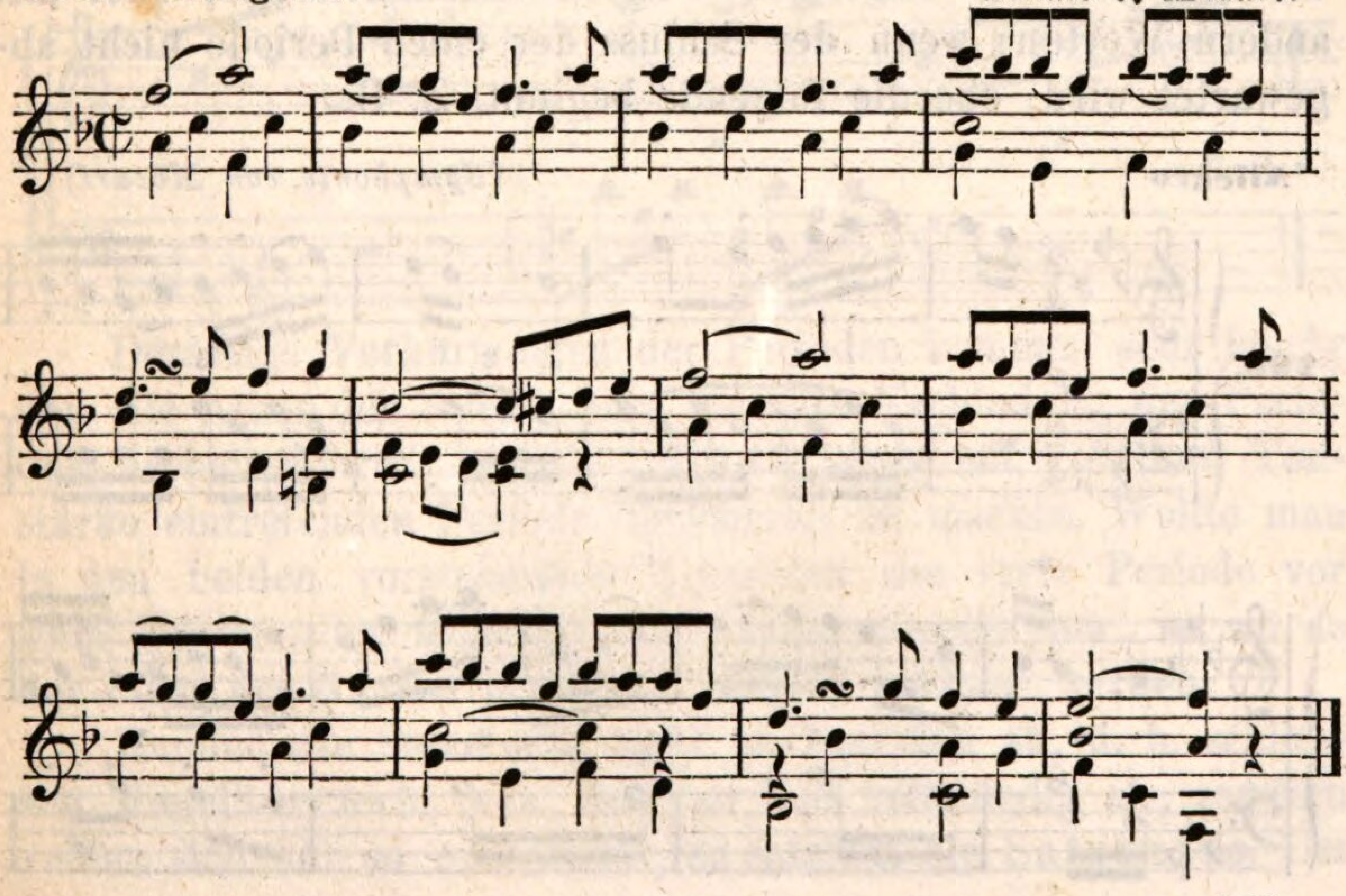
295.



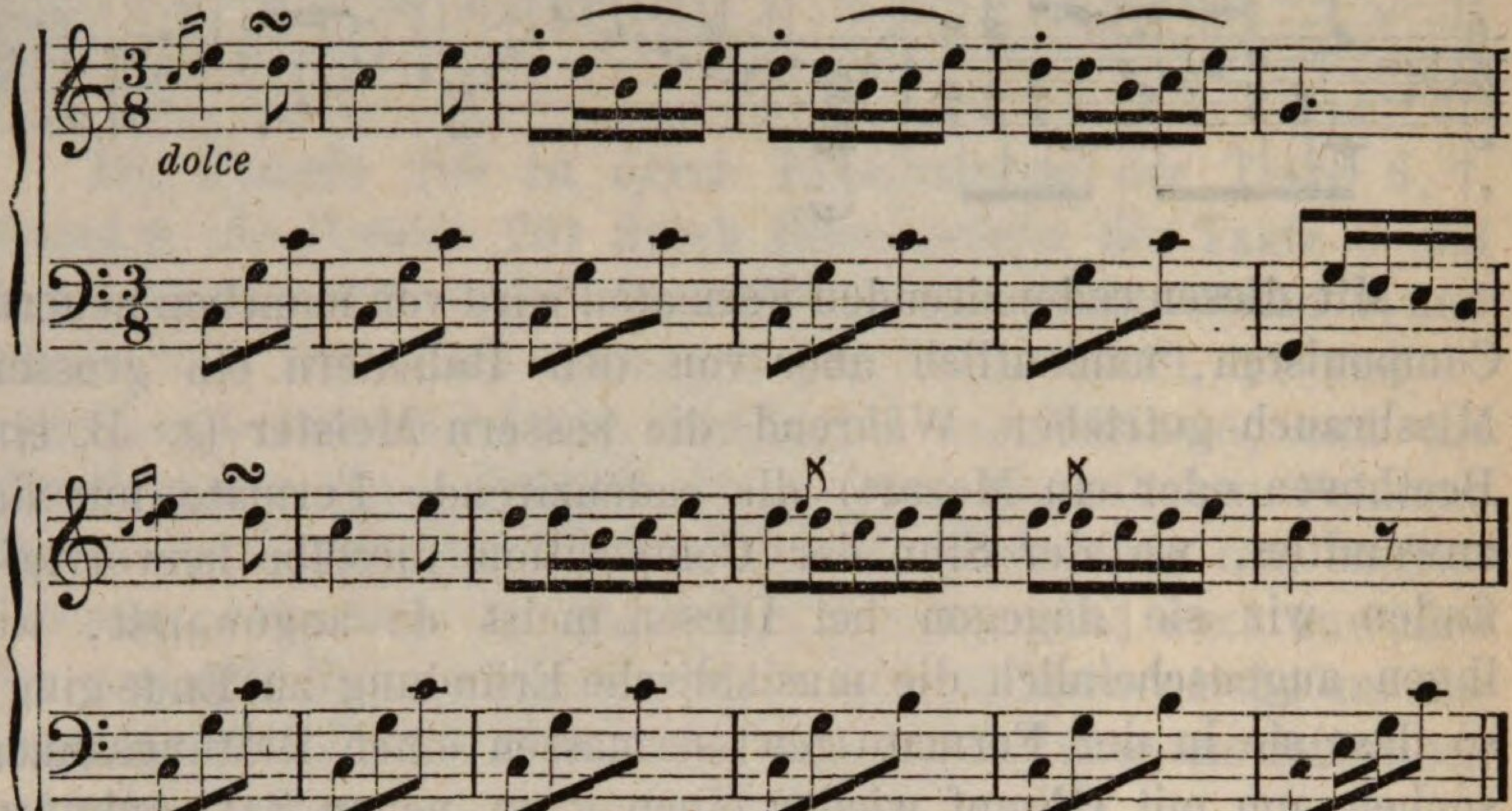
Mit diesen cadenzirenden Fermaten wird von manchen neuern Componisten, namentlich aber von den Italienern ein grosser Missbrauch getrieben. Während die bessern Meister (z. B. ein Beethoven oder ein Mozart) die cadenzirende Fermate nur da anwandten, wo der Sinn der Composition dieselbe hervorrief, finden wir sie dagegen bei Diesen meist da angewandt, wo ihnen augenscheinlich die musikalische Erfindung zu Ende ging, so dass sie in der Fermate gewissermassen einen Rettungsanker suchen, um mit Glimpf wieder einen ganz neuen Satz anknüpfen zu können. —

Die dreisätzigen zwölftaktigen Perioden kommen sehr häufig vor; die zweisätzigen zwölftaktigen Perioden, in denen Vorder- und Nachsatz aus 6 Takten bestehen, sind jedoch eine Seltenheit, indem das Gefühl durch ein gänzliches Abweichen von der Normaltaktzahl der Sätze zu wenig befriedigt und leicht irre geführt wird, was man bei dem Durchspielen der beiden folgenden Beispiele gleich herausfühlen wird.

296. Allegretto *Sonate v. Mozart.*



297. Allegretto moderato (*Sonatine von Clementi, op.* 36)



Bis jetzt war bloss von der Erweiterung der Normaltaktzahl der Perioden die Rede. Die Normaltaktzahl der Perioden kann aber auch verringert werden. Diese Verringerung beschränkt sich jedoch meist nur auf einen Takt, und nur in ganz aussergewöhnlichen Fällen ist eine Verringerung um zwei Takte zulässig. Einen derartigen Fall wurde uns in Nr. 282 vorgeführt. Eine Verringerung der Normaltaktzahl der Perioden um einen Takt findet statt, wenn der Schlusstakt einer Periode mit dem Anfangstakte der folgenden Periode zusammentrifft, oder mit andern Worten: wenn der Schluss der einen Periode nicht abgewartet wird, ehe die folgende beginnt. Z. B.

Allegro (*Symphonie von Mozart*)

298.





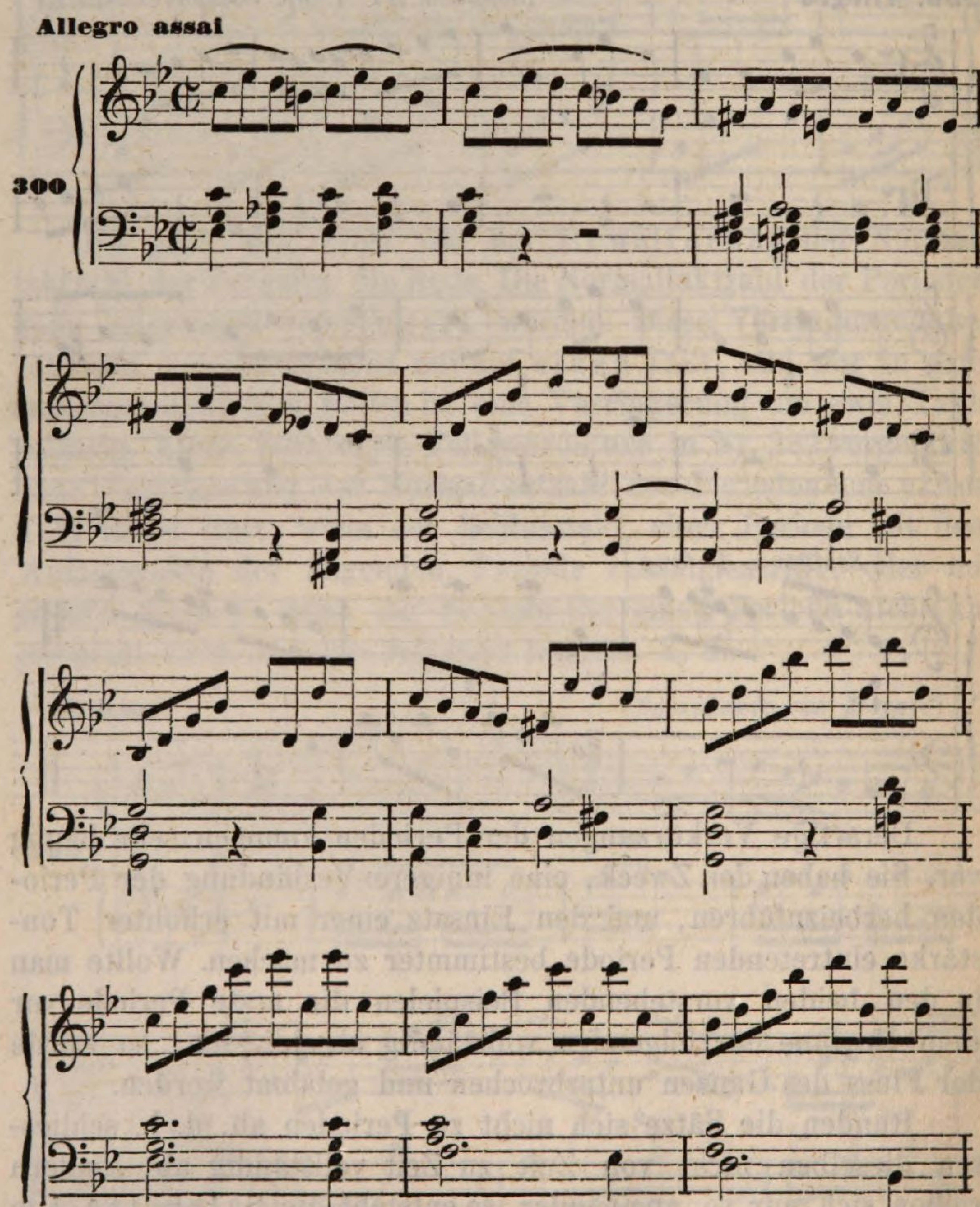
299. Allegro *(Sonatine Nr. 1. op. 36 von Clementi.)*



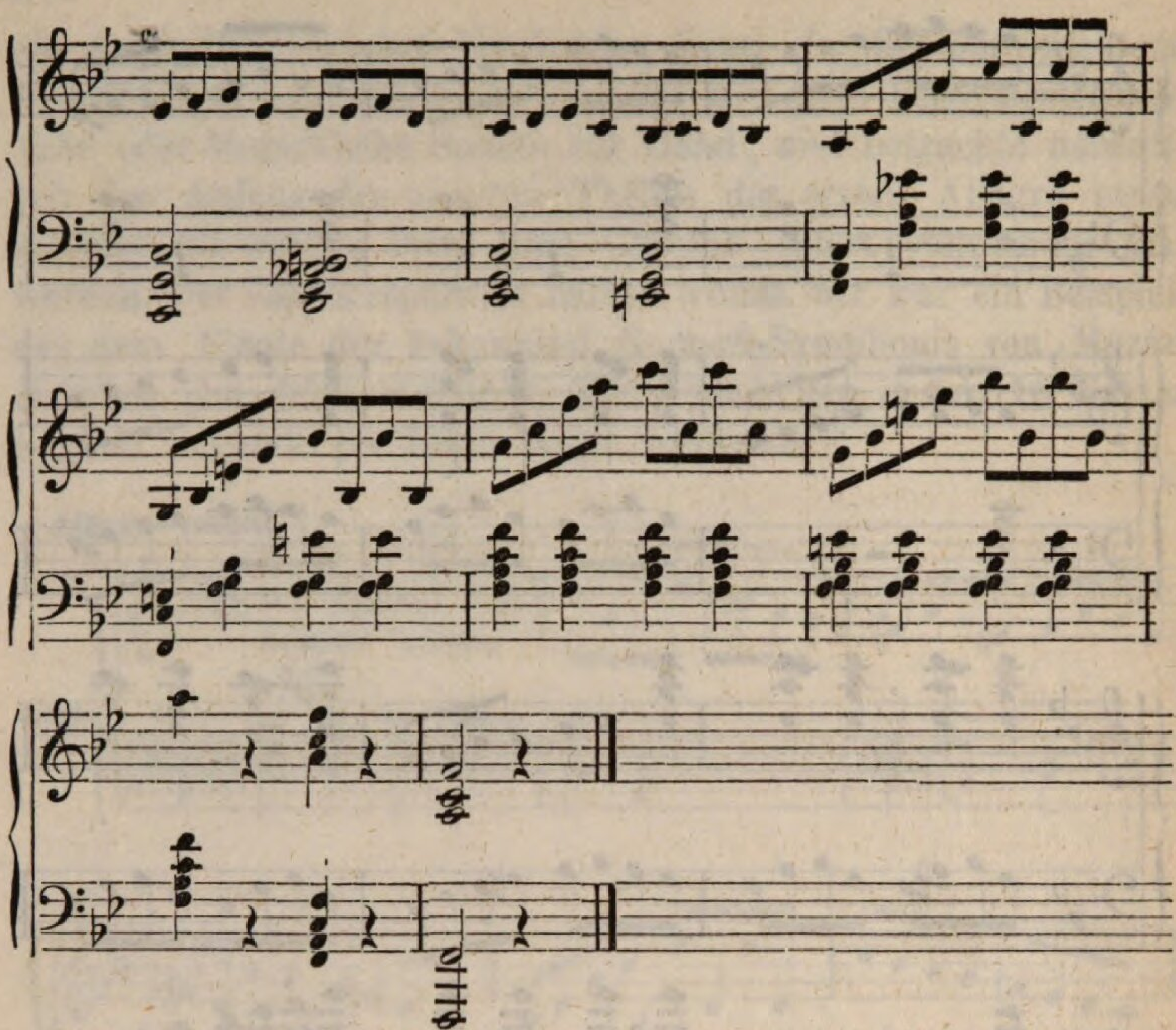
Derartige Verkürzungen der Perioden kommen sehr häufig vor. Sie haben den Zweck, eine innigere Verbindung der Perioden herbeizuführen, und den Einsatz einer mit erhöhter Tonstärke eintretenden Periode bestimmter zu machen. Wollte man in den beiden vorstehenden Beispielen die erste Periode vor dem Beginne der folgenden vollständig abschliessen, so würde der Fluss des Ganzen unterbrochen und gelähmt werden.

Runden die Sätze sich nicht zu Perioden ab, d. h. schliessen dieselben nicht von Zeit zu Zeit vollständig ab, sondern reihen sich nur so aneinander, so entsteht die S a t z k e t t e. Um

die Auffindung solcher Satzketten kann der Schüler nicht in Verlegenheit kommen. Er nehme nur die erste beste Beethoven-'sche oder Mozart'sche Sonate zur Hand, und betrachte namentlich den Anfang des zweiten Theiles des ersten Allegro etwas genauer, so werden ihm diese Gebilde sofort vollständig klar werden. Der Raumersparniss halber wollen wir nur ein Beispiel, das dem Finale der bekannten G moll-Symphonie von Mozart entlehnt ist, hier anführen. Schon nach den ersten 16 Takten beginnt folgende 38 Takte lange Satzkette:







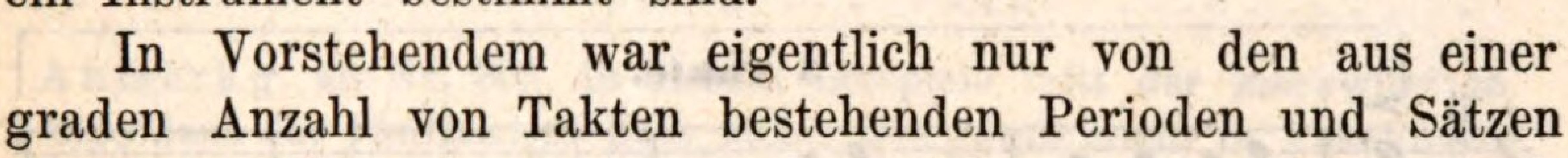
Diese Satzketten entstehen meistens, wenn auch nicht immer, durch die auf andern Tonstufen stattfindende veränderte oder unveränderte Wiederholungen eines Satzes oder Satzgliedes. Auf diese Wiederholungen werden wir später bei der Lehre von der thematischen Arbeit und der Nachahmung wieder zurückkommen. Die Satzketten, die bisweilen auch die Form der Sequenzen annehmen, dienen dazu, um die Hauptsätze inniger mit einander zu verbinden. Welche Dauer und welche Ausdehnung sie erhalten sollen, ist gänzlich dem Willen des Componisten anheimgegeben. Eine zu grosse Ausdehnung derselben ist aber nicht rathsam, indem dadurch die Nebensache der Hauptsache gegenüber eine zu grosse Bedeutung erhalten würde.

Je weniger eine Melodie durch förmliche Schlüsse unterbrochen ist, desto fliessender ist dieselbe. Bei grössern Tonstücken ist die innige Verbindung der verschiedenen Perioden und Sätze eine Nothwendigkeit, indem hier eine Zerrissenheit des Ganzen dem Gefühle sehr bald lästig und unangenehm werden würde. Bei kleinern und einfachern Tonstücken macht sich die Nothwendigkeit der innigen Verbindung der Perioden

und Sätze weniger fühlbar; ja bei manchen Gattungen von Musikstücken wäre eine feste Verkettung der Perioden ein Fehler. Dahin gehören vor Allem die verschiedenen Tanzcompositionen. Weil dieselben die Bestimmung haben, den Tanzenden den Tanzrythmus anzugeben, und durch eine angenehme ansprechende Melodie die Tanzlust in denselben anzuregen, weil sie ausserdem *für den grossen Haufen bestimmt sind*, so müssen sie eine solche Einrichtung haben, dass sie von Jedermann leicht verstanden und aufgefasst werden können. Dies kann aber nur dadurch erreicht werden, wenn, abgesehen von ihrer ansprechenden gefälligen Melodie, in ihnen die einfachste und naturgemässeste Eintheilung nach viertaktigen Sätzen und nach acht-, zwölf- bis sechzehntaktigen Perioden vorhanden ist, und leicht wahrgenommen werden kann. Ferner sind es jene einfachen, aus zwei oder drei Perioden bestehenden, im Volkstone verfassten Lieder, gleichviel, ob sie für den wirklichen Gesang, oder für ein Instrument bestimmt sind.

In Vorstehendem war eigentlich nur von den aus einer graden Anzahl von Takten bestehenden Perioden und Sätzen die Rede. Wie aber schon weiter oben gesagt, gibt es auch Perioden und Sätze von einer ungraden Taktzahl. Einen Satz von *fünf* Takten sahen wir schon weiter oben dadurch entstehen, dass zur Erlangung eines *breitern* Schlusses der Notenwerth des vorletzten Taktes um das Doppelte vergrössert wurde. Diese fünftaktigen Nachsätze machten an genannter Stelle keinen unangenehmen Eindruck auf unser Gefühl; ja sie erschienen dort sogar geboten, indem unser Gefühl dieselben verlangte. Hätte die besagte Vergrösserung in Nr. 294 nicht stattgefunden, so wäre unser Gefühl am Schlusse unbefriedigt gewesen, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man diesen Satz auf vier Takte reduzirt, wie folgt:

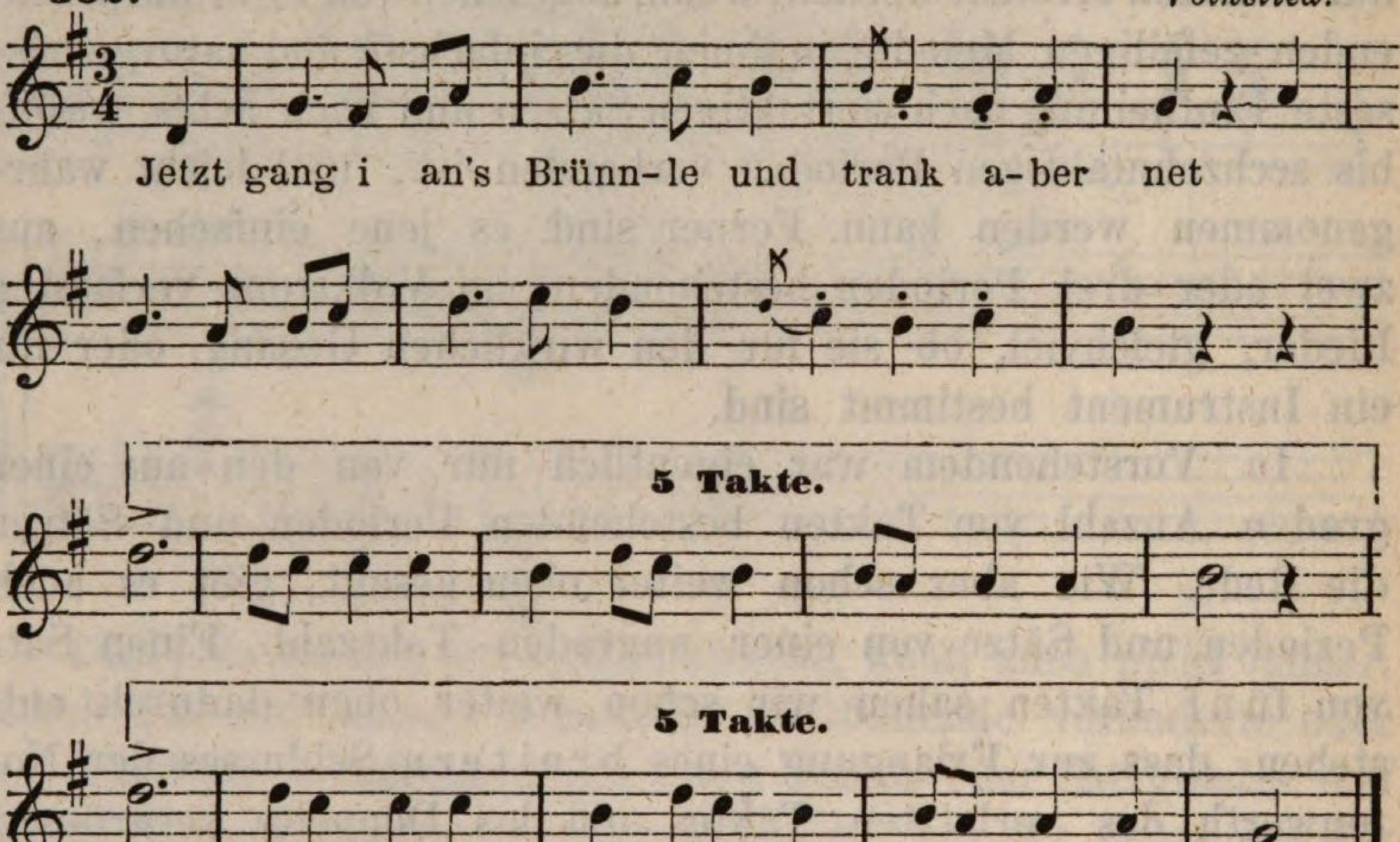
301.



So befriedigend ein derartiger fünftaktiger Nachsatz auf unser Gefühl wirkt, einen ebenso unangenehmen Eindruck würde es aber auf unser Gefühl machen, wenn der Vordersatz aus fünf, und der Nachsatz nur aus vier Takten bestände. Ueber-

haupt gilt das als eine feststehende Regel: dass wohl der Nachsat zlänger als der Vordersatz, der Vordersatz aber nie länger als der Nachsatz sein darf. Um die bei den ungraden Rythmen sehr leicht Gefahr laufende Symmetrie zu wahren und herzustellen, ist in solchen Fällen immer dafür zu sorgen, dass der Nachsatz mindestens dieselbe Taktzahl enthalte wie der Vordersatz, oder dass einem aus einer ungraden Taktzahl bestehenden Satzgliede ein zweites Satzglied von derselben Grösse gegenüber zu stehen komme. Z. B.

302. *Volkslied.*



303. Allegro (*Aus der Zauberflöte von Mozart*)



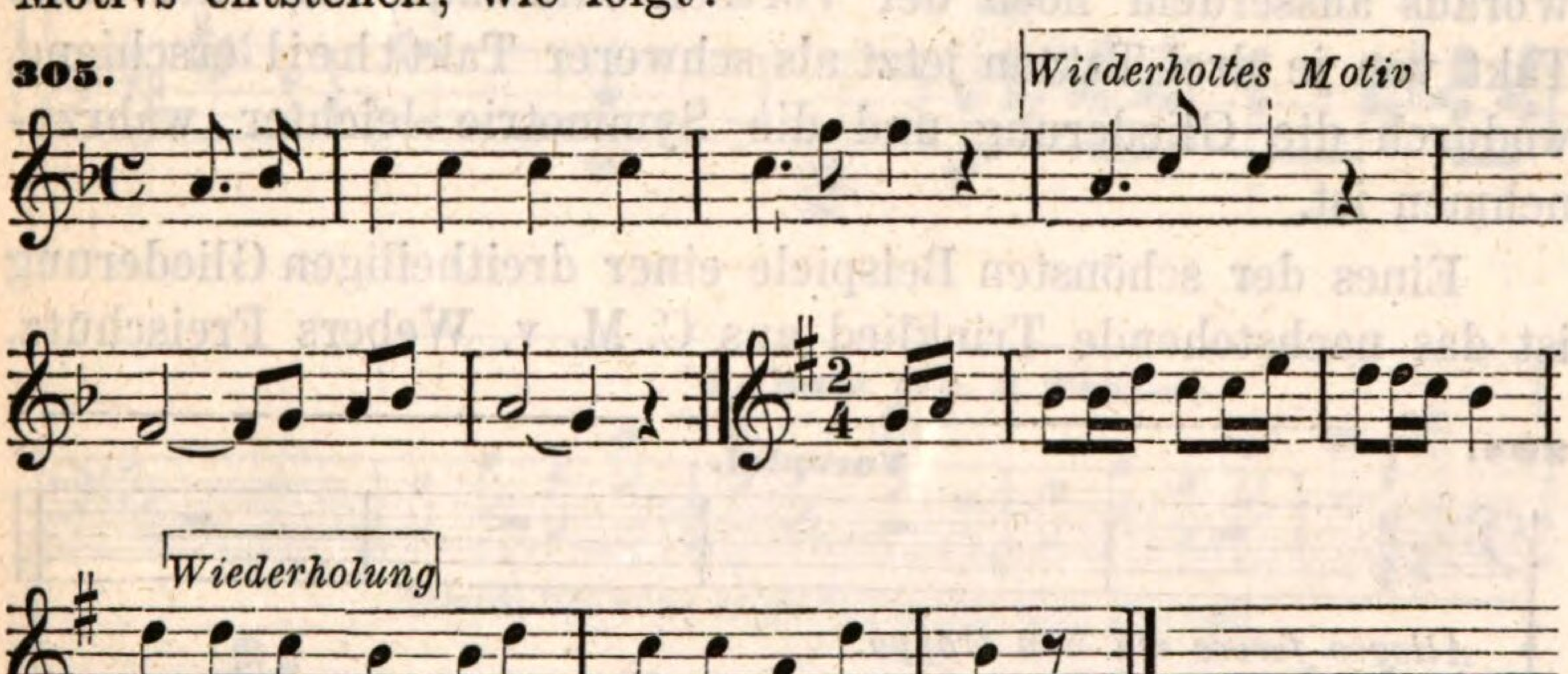
304.



Anmerkg. zu Nr. 303. In diesem Beispiele tritt der merkwürdige Fall ein, dass der fünftaktige Satz nicht, wie gewöhnlich, in Abschnitte von zwei und drei Takten oder umgekehrt, sondern in zwei völlig gleiche Hälften von je 2 1/2 Takt getheilt ist.

Fünftaktige Sätze können auch durch **Wiederholung** eines Motivs entstehen, wie folgt:

305.



Wie die fünftaktigen, so gehören auch die **dreitaktigen** Sätze und Satzglieder nur zu den Seltenheiten. Manche aus dreitaktigen Gliedern zusammengesetzte Perioden beruhen sogar auf der Unregelmässigkeit der Schreibart. Einen Fall dieser Art ist der folgende allbekannte schwäbische Wirbeltanz:

306.



So wie sich mehrere Takttheile zu einem Takte gruppiren, so gruppiren sich auch mehrere Takte zu einem Takte höherer Ordnung, d. i. zu einem Abschnitte. Vorstehende Tanzmelodie liesse sich daher wohl richtiger so schreiben:

307.

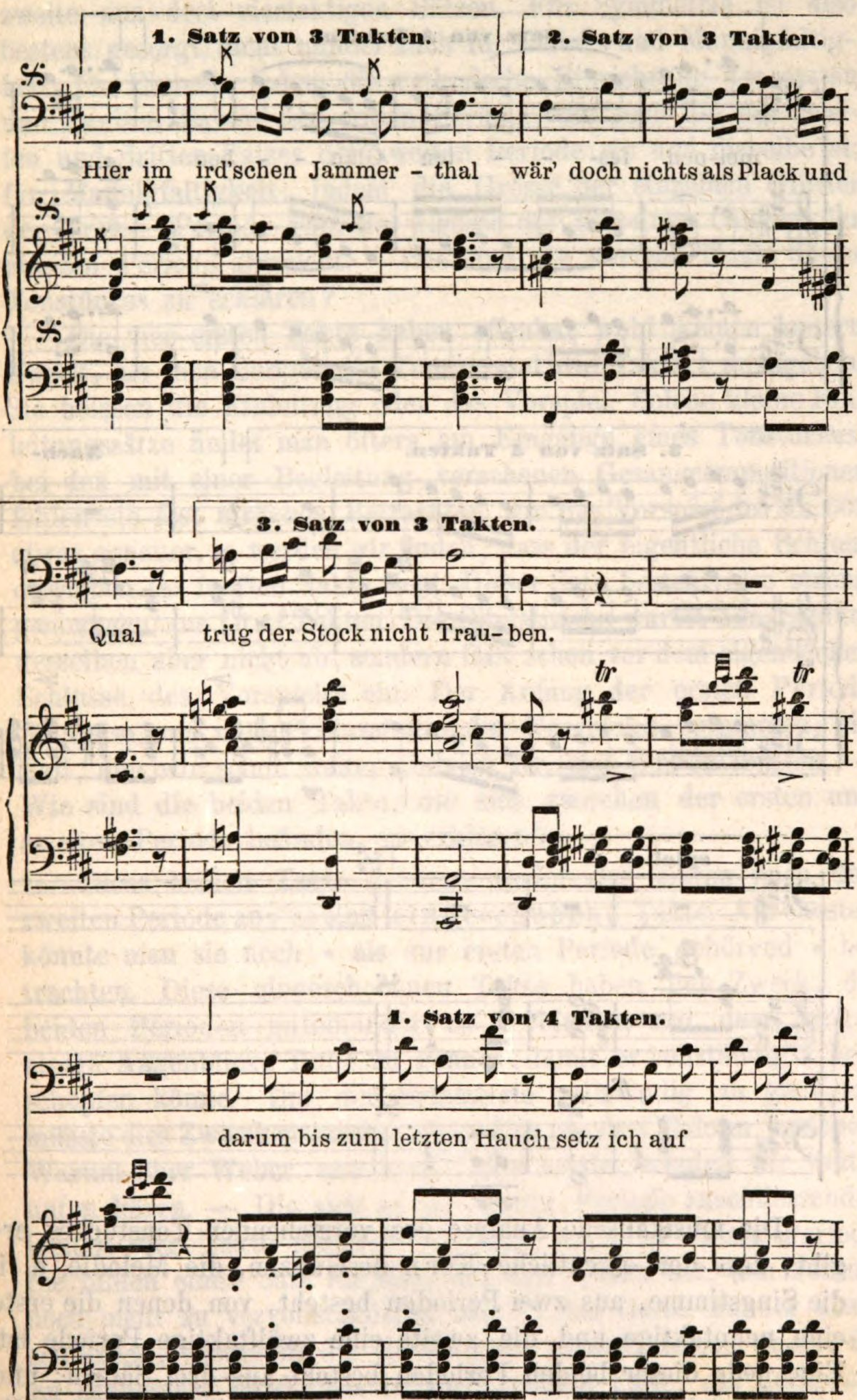


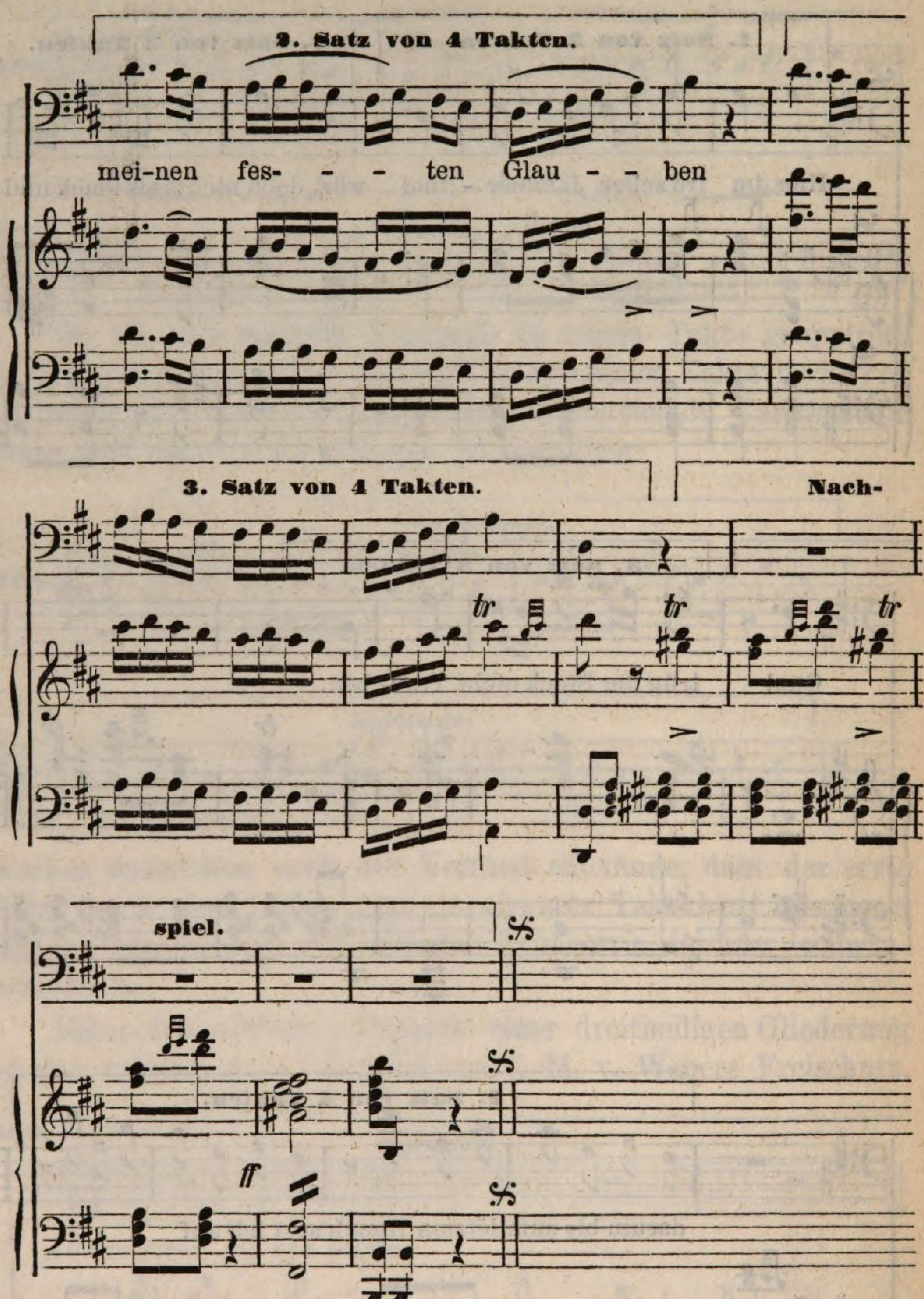
woraus ausserdem noch der Vortheil entstände, dass der erste Takt von je drei Takten jetzt als schwerer Takttheil erschiene, wodurch die Gliederung und die Symmetrie leichter wahrzunehmen ist.

Eines der schönsten Beispiele einer dreitheiligen Gliederung ist das nachstehende Trinklied aus C. M. v. Webers Freischütz.

308.




1. Satz von 3 Takten.
2. Satz von 3 Takten.
Hier im ird'schen Jammer - thal wär' doch nichts als Plack und
3. Satz von 3 Takten.
Qual trüg der Stock nicht Trau- ben.
tr
tr
1. Satz von 4 Takten.
darum bis zum letzten Hauch setz ich auf



Die musikalische Analyse des vorstehenden Tonstückes ergibt, dass der eigentliche Ker n desGanzen, die Melodie, d. i. die Singstimme, aus zwei Perioden besteht, von denen die erste eine neuntaktige und die zweite eine zwölftaktige Periode ist. Eine jede dieser beiden Perioden besteht aus drei Sätzen; und zwar besteht die erste Periode aus drei dreitaktigen und die

zweite aus drei viertaktigen Sätzen. Für Symmetrie ist also bestens gesorgt, nicht minder auch für Einheit und Mannigfaltigkeit: für Einheit, indem die rythmische Einrichtung des ersten und zweiten Satzes der ersten Periode, wie auch die des zweiten und dritten Satzes der zweiten Periode ein und dieselbe ist; für Mannigfaltigkeit: indem die Grösse der einzelnen Glieder der ersten Periode von der Grösse der einzelnen Glieder der zweiten Periode abweicht. — Wie sind die übrigen Theile dieses Tonstückes zu erklären?

Die vier ersten Takte haben offenbar wohl keinen andern Zweck, als dem Sänger die Tonart und die Taktart anzugeben. Sie heissen die Einleitung oder das Vorspiel. Solche kleine Einleitungssätze findet man öfters am Eingange eines Tonstückes; bei den mit einer Begleitung versehenen Gesangcompositionen fehlen sie fast nirgends. Betrachten wir das Vorspiel in Nr. 308 etwas genauer, so werden wir finden, dass der eigentliche Schluss desselben im fünften Takte liegt. Dieser Satz besteht also streng genommen aus f ü n f Takten. Die Singstimme wartet den Schluss desselben aber nicht ab, sondern fällt schon vor dem eigentlichen Schlusse des Vorspieles ein. Der Anfang der ersten Periode fällt also mit dem Schlusstakte des Vorspieles zusammen: ein Fall, den wir schon weiter oben in Nr. 288 kennen lernten. — Wie sind die beiden Takte, die sich zwischen der ersten und zweiten Periode befinden, zu erklären?

Diese beiden Takte gehören weder der ersten noch der zweiten Periode an: es sind e i n g e s c h o b e n e Takte. Am ehesten könnte man sie noch « als zur ersten Periode gehörend » betrachten. Diese eingeschobenen Takte haben den Zweck, die beiden Perioden miteinander zu verbinden, und dem Sänger einige Augenblicke Ruhe zu gönnen, damit er vollständig Athem schöpfen könne. Um der Symmetrie vollständig zu genügen, müsste dies Zwischensätzchen eigentlich aus drei Takten bestehen. Warum aber Weber nur zwei Takte setzte, werden wir weiter unten hören. — Die sich an die zweite Periode anschliessenden letzten vier Takte gehören ebenfalls nicht zu dieser Periode. Sie bilden einen Satz für sich, der den Zweck hat, den Schluss noch mehr zu vervollständigen und so das Ganze runder abzuschliessen, wieder in die Haupttonart zurückzuleiten, und in ihr zu schliessen. Wird, wie in vorliegendem Falle, ein derartiges

kleineres Tonstück mehrmal hintereinander unverändert oder variirt wiederholt, so wird demselben das Schlusssätzchen in unveränderter Form stets beigefügt. In diesem Falle wird dasselbe »*Ritornell*» genannt. In den mit einem Einleitungs- und einem Schlusssätzchen versehenen Tonstücken bleibt bei der Wiederholung desselben die Einleitung stets weg. Nicht selten wird aber auch das Einleitungssätzchen selbst als Ritornell verwandt. Es vertritt dann bei der Wiederholung des Tonstückes die Stelle des Schlusssätzchens. Dass in diesem Falle nicht auch noch ein eigenes Schlusssätzchen vorhanden sein darf, versteht sich von selbst. Fälle dieser Art sind in der Gesangmusik nichts Seltenes, und es wäre daher überflüssig, noch einige Beispiele dieser Art hier anzuführen.

Betrachten wir das in Rede stehende Weber'sche Tonstück Nr. 308, in welchem Sätze und Abschnitte von grader und ungrader Taktzahl zu einem so schönen Ganzen vereinigt sind, nun noch aus einem andern Gesichtspunkte, d. h. fragen wir uns schliesslich noch nach den Gründen, warum denn Weber so ungewöhnliche Formen in demselben angewandt habe, so werden wir zu folgendem Resultate gelangen. «Ohne Zweifel wollte Weber den Charakter des Caspar, der ein wüstes, ausschweifendes und regelloses Leben führte, in voller Wahrheit zeichnen.» Darum wählte Weber nicht allein jene aufregende ungewöhnliche dreitaktige Gliederung, sondern er lässt auch den Caspar weder das Ende der Einleitung noch das Ende des Zwischensätzchens, das der Symmetrie halber wohl so

309.



hätte heissen müssen, abwarten, vielmehr keck und kühn in dieselben einfallen. —

Werfen wir zum Schlusse dieses Abschnittes noch einen Rückblick auf das Vorausgegangene, und beobachten und prüfen so recht ernstlich den Eindruck, den die aus einer graden wie auch die aus einer ungraden Taktzahl bestehenden Sätze und

Abschnitte auf unser Gefühl machten, so werden wir finden, dass die gradtaktigen Rythmen die natürlichsten sind, und unserm rythmischen Gefühle am besten zusagen: die ungradtaktigen Rythmen hingegen unserm rythmischen Gefühle mehr oder weniger wiedersprechen, und dasselbe in Unruhe und Aufregung versetzen. Der wahre, gebildete und denkende Musiker wird daher bei der Composition nicht allein von den gradtaktigen, sondern auch von den ungradtaktigen Rythmen, aber stets zur rechten Zeit und am rechten Orte Anwendung zu machen wissen. Die sogenannte Zukunftsmusik unserer Tage, die ihr Heil einzig und allein in jenen nervenerregenden und nervenspannenden Reizmitteln, als da sind: frappante Modulationen, ungrade Rythmen und ungewöhnliche Taktarten ($^5/_4$ und $^7/_4$ Takt) und dergleichen Dingen sucht, ausserdem noch dazu die im Laufe der Zeit sich entwickelten und durch unsere grössten Meister sanctionirten Formen als «alten Plunder» über Bord zu werfen sucht, spricht sich — dess sind wir überzeugt — ihr Todesurtheil selber, indem sie von dem wahren Zwecke der Musik gänzlich abweicht. Der eigentliche Zweck der Musik ist denn doch gewiss nicht der, unsere Nerven abzuspannen oder dieselben zu überreizen; die Musik soll uns im Gegentheil innerlich erheben und erfrischen, unsere Seelenschmerzen lindern und edlere Gefühle in uns erwecken und nähren. Sie soll uns ein geistiger Genuss, nicht aber eine geistige Plage sein. Es ist daher eine Lächerlichkeit, diese musikalischen Missgeburten als die Musik der Zukunft zu bezeichnen, — als ob das natürliche rythmische Gefühl der Menschen nach 50 oder 100 Jahren ein anderes, als das unsrige und das der frühern Generationen sein werde! — Die Form der Musikstücke mag sich vielleicht mit der Zeit in etwas ändern, allein die eigentliche Seele der Musik: «der Rythmus» beruht auf unwandelbaren Grundsätzen. Diese Zukunftsmusik, obgleich auch wir ihr einzelne Schönheiten nicht ableugnen können, ist so recht ein treues Abbild unserer Zeit! Wir sind nicht mehr zufrieden mit dem Natürlichen, und greifen nicht mehr zuerst zu dem Naheliegenden: unsere überreizten Nerven verlangen nur mehr nach dem Aussergewöhnlichen, dem Ausserordentlichen und dem Pikanten! Und daher stammen denn auch alle diese Verirrungen auf dem Gebiete der Kunst. Doch, sind wir darüber ganz ohne Sorge, dass die Kunst ihrem

Verfalle entgegen gehe! Diese Verirrungen mussten kommen, damit wir um so eher wieder auf den rechten Weg zurück geführt würden. Allerorts gibt sich denn auch wirklich wieder eine Reaktion zu Gunsten eines bessern Geschmackes, und eine Rückkehr zu der Wahrheit in der Kunst kund; denn die allgemeinen Schönheitsgesetze einer jeden Kunst sind ewig, und werden durch die zeitlichen Verirrungen nicht umgeworfen oder verdrängt.

§ 56.

Im vorigen Abschnitte wurden wir mit jenen Perioden und Sätzen bekannt gemacht, die von der Normalgrösse derselben abweichen; in diesem Abschnitte werden wir es damit zu thun haben, mehrere Perioden zu einem grössern Ganzen zusammenzufügen; oder mit andern Worten: wir wollen (wenn auch für's Erste nur kleine) Tonstücke, die aus mehrern Perioden bestehen, erfinden lernen. Wir knüpfen also an den in § 24 verlassenen Faden wieder an. Dort mussten wir uns, der beschränkten Mittel halber, mit der Bildung einfacher achttaktiger und die Tonart nicht verlassender Perioden begnügen. Welche reichen Mittel stehen uns aber jetzt zu Gebote! Nicht nur verfügen wir jetzt über das ganze Akkordenwesen und die Modulation, sondern wir können auch sämmtlichen Stimmen eine grössere Beweglichkeit und einen selbstständigern Gang, den Perioden und Sätzen aber auch eine grössere oder geringere Ausdehnung geben! — Die meiste Aufmerksamkeit werden wir der Anordnung der Tonschlüsse und der Anordnung der Modulation schenken müssen, denn auf diese beiden Stücke kommt es hier zunächst an. Wie der Schüler vielleichtschon bemerkt haben wird, spielen bei den Verlängerungen der Perioden die Trugschlüsse eine nicht unbedeutende Rolle; bei der Zusammensetzung der Perioden zu einem grössern Ganzen aber tritt die Anordnung der Ganz- und Halbschlüsse und die Anordnung der Aufeinanderfolge der Tonarten mehr in den Vordergrund.

In § 24 ordneten wir die Tonschlüsse so, dass der Vordersatz mit einem Halbschlusse oder einem unvollkommenen Ganzschlusse, der Nachsatz aber mit einem vollkommenen Ganzschlusse endigte. Es erwies sich diese Construction der Periode aus dem Grunde als die beste, indem auf diese Weise der Vordersatz den Nach-

satz ganz bestimmt erwarten, und als etwas zu ihm Gehöriges erscheinen liess. Ferner bemerkten wir, dass dem Vordersatze die Richtung nach Oben, dem Nachsatze aber die Richtung nach Unten am Besten zusage. Im Vordersatze entfernen wir uns von der Tonika, dem Mittelpunkte des Ganzen, und im Nachsatze kehren wir wieder zu ihr zurück. Der Vordersatz muss also unser Gefühl an- und aufregen, der Nachsatz aber dasselbe wieder zur Ruhe führen. Beide Sätze ergänzen sich mithin gegenseitig, so dass keiner ohne den andern bestehen kann.

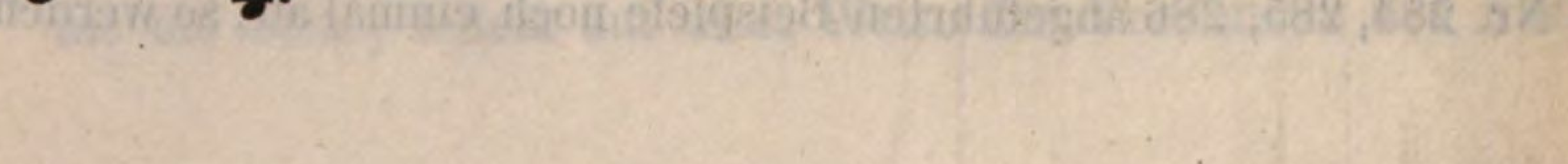
Schon in der einfachen achttaktigen Periode strebten Vorder- und Nachsatz dahin, sich als Ganzes in sich abzurunden. Dies gelang ihnen dort aber nur theilweise. Geben wir nun jetzt einem Jeden der beiden Sätze die vollkommenste Gestalt, d. h. erheben wir einen Jeden derselben zu einer eigenen Periode, sehen nebenher auch darauf, dass die erste Periode die Eigenschaften des Vordersatzes, und die zweite die des Nachsatzes in sich aufnehme, so erhalten wir ein ganz einfaches zweitheiliges Tonstück. Ein solches Tonstück scheint auf den ersten Blick zwar mit der Doppelperiode übereinzustimmen. Der äussern Form nach wohl, nicht aber seinem Inhalte nach. Während in der Doppelperiode (siehe Seite 218) der Inhalt der beiden Hälften ein und derselbe ist, ist der Inhalt eines jeden Theiles eines zweitheiligen Tonstückes ein verschiedener. In der Doppelperiode ergänzen sich die beiden Perioden nicht gegenseitig, indem man, ohne den Sinn des Ganzen zu stören, die erste Hälfte derselben füglich weglassen könnte. In einem gut construirten zweitheiligen Tonstücke kann dagegen kein Theil ohne den andern bestehen. In der Doppelperiode kann die erste Periode nie einen vollkommenen Ganzschluss, sondern nur einen Halbschluss, selten aber einen unvollkommenen Ganzschluss machen: die erste Periode eines zweitheiligen Tonstückes kann dagegen mit einem Ganzschlusse oder auch mit einem Halbschlusse, welches letztere zwar sehr selten vorkommt, abschliessen.

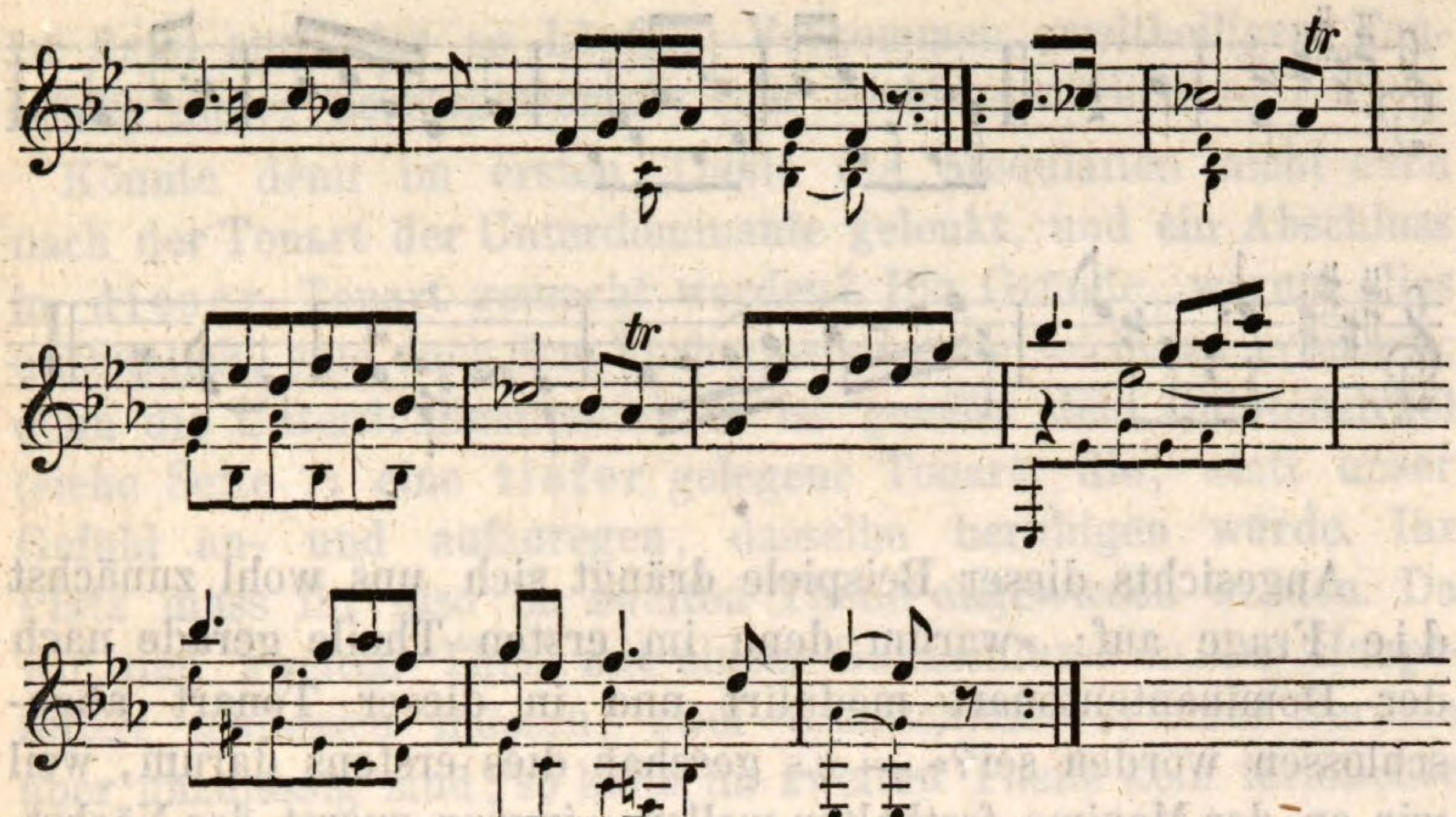
Ehe wir uns mit der weitern Besprechung der zwei und noch mehrtheiligen Tonstücke befassen, wollen wir vorher noch untersuchen, in welcher Weise die Schlüsse in den Doppelperioden geordnet sind.— Sehen wir uns zu diesem Zwecke die in Nr. 284, 285, 286 angeführten Beispiele noch einmal an, so werden

wir finden, dass in sämmtlichen Beispielen die erste Hälfte mit einem Halbschlusse endigt. (Der Uebergang nach der Dominantentonart am Schlusse der ersten Hälfte in Beispiel 284 ist nur ein scheinbarer: denn der auf dem dritten Viertel des siebenten Taktes eintretende Septimenakkord e gis h d ist im Grunde genommen kein Hauptseptimenakkord sondern der Septimenakkord der zweiten Stufe in D dur, dessen Terz alterirt ist; folglich ist dies kein Ganzschluss, sondern nur ein Halbschluss.) Weil aber in der Doppelperiode sich eine jede Hälfte derselben ganz vollständig in sich als ein Ganzes abrundet, und die Form einer Periode annimmt, nur mit dem Unterschiede, dass die erste Periode mit einem Halbschlusse endigt, um die zweite Hälfte als etwas zu ihr Gehöriges erwarten zu lassen, so muss natürlich auch in jeder Periode die Theilung in Sätze und Abschnitte vorhanden sein. Weil die erste Periode der Doppelperiode nun schon mit einem Halbschlusse endigt, so liegt schon auf der Hand, dass nicht auch die Vordersätze der beiden Perioden mit einem Halbschlusse enden dürfen, indem dies sehr monoton sein würde. Um diese Monotonie zu umgehen, ist also dafür zu sorgen, dass die beiden Vordersätze mit einem unvollkommenen Ganzschlusse enden, wie das denn auch in Beispiel 284 und 285 der Fall ist. Diese Anordnung der Schlüsse ist die beste. Dessenungeachtet wird doch zuweilen davon abgewichen, wie man das in Beispiel *Nr.* 286 bemerken kann. Dort endigt zwar der Vorder- wie auch der Nachsatz der ersten Periode mit einem Halbschlusse: allein dieser Schluss des Vordersatzes wurde durch die in etwas veränderte Wiederholung des ersten Abschnittes herbeigeführt. Zudem hat in diesem Beispiele eine jede der beiden Perioden eine so grosse Ausdehnung, dass auch schon dadurch dieser Mangel in etwas verdeckt und verwischt wird. — Kehren wir nun wieder zu den aus mehrern Theilen bestehenden Tonstücken zurück.

Weiter oben wurde gesagt, dass in einem zweitheiligen Tonstücke die erste Periode auch mit einem Halbschlusse enden könne. Ein Beispiel dieser Art ist folgendes:

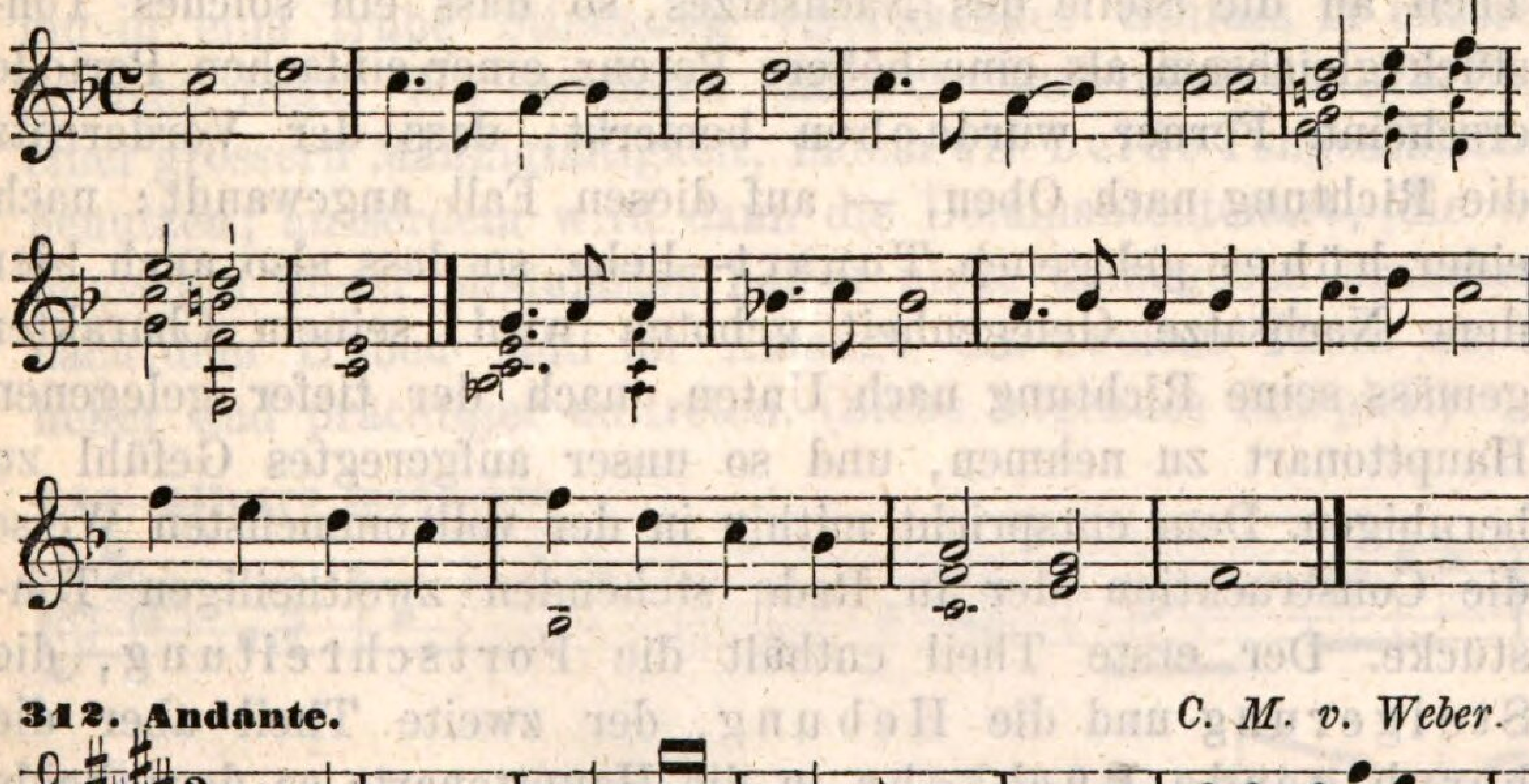
310. Moderato e grazioso. (*Menuett aus Beethovens op.* 31 *N°* 3.)



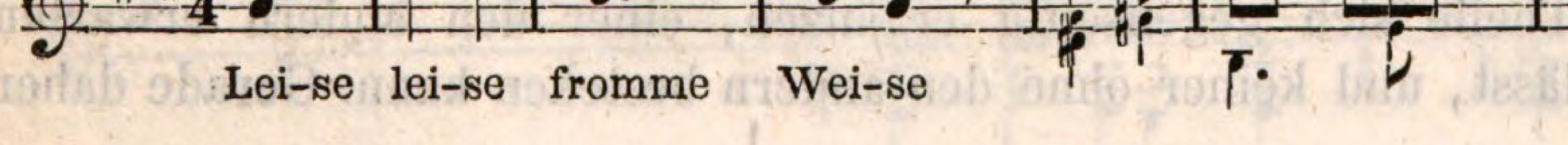


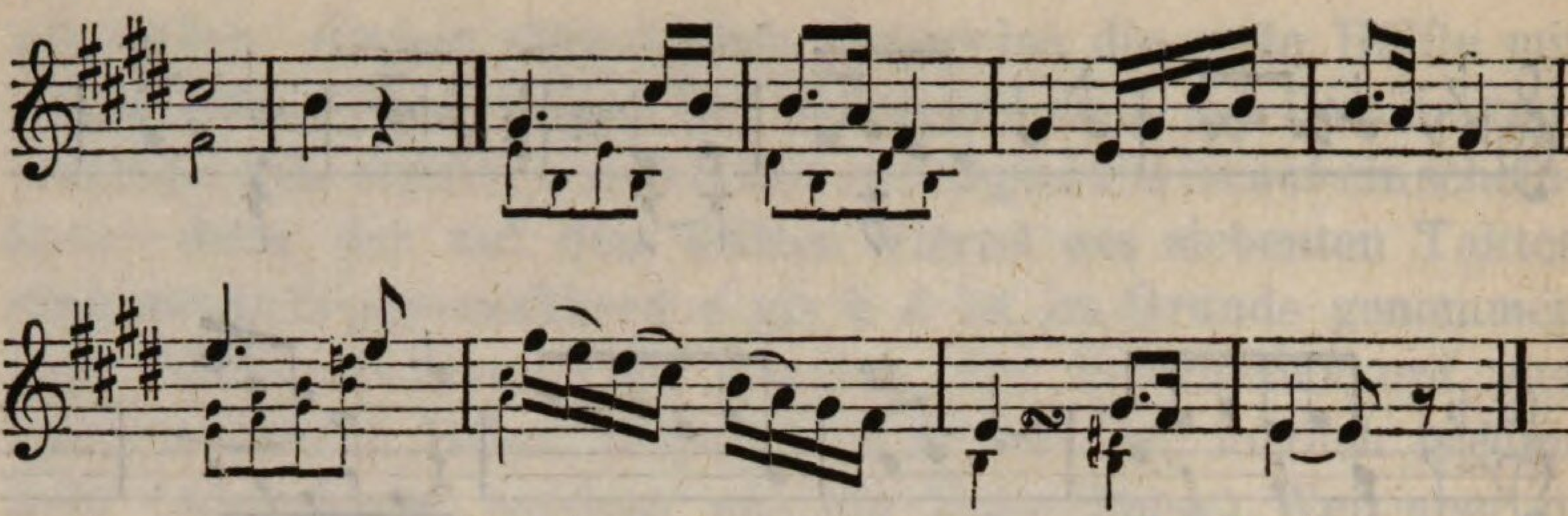
Derartige zweitheilige Tonstücke trifft man nicht selten an. Häufiger sind jedoch diejenigen zweitheiligen Tonstücke, in denen die erste Periode mit einem Ganzschlusse in der Dominantentonart endigt, wo dann der zweiten Periode die Rückkehr in die Haupttonart vorbehalten ist. Die Vordersätze der beiden Perioden können in diesem Falle ganz nach Belieben entweder mit einem Halbschlusse, oder mit einem unvollkommenen Ganzschlusse in der Haupttonart endigen. Beispiele dieser Art sind folgende:

311. *Sicilianische Volksmelodie.*



312. Andante. *C. M. v. Weber.*





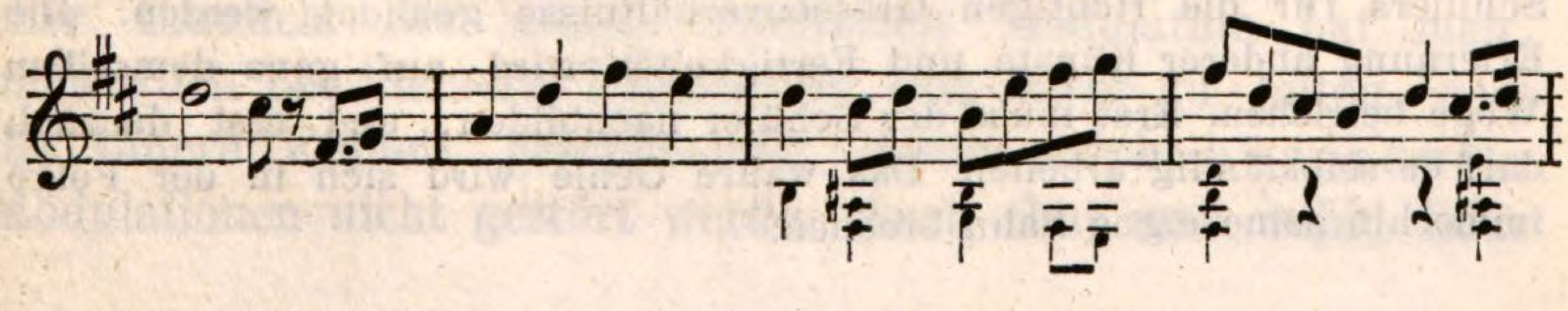
Angesichts dieser Beispiele drängt sich uns wohl zunächst *die* Frage auf: »warum denn im ersten Theile gerade nach der Dominantentonart modulirt und in dieser Tonart abgeschlossen worden sei?« — Es geschah dies erstens darum, weil wir an der Maxime festhalten wollen, »immer zuerst das Nächstliegende zu erfassen, ehe wir zu dem Fernerliegenden hinüber greifen.« (Verfahren wir ja, wenn auch grösstentheils unbewusster Weise, überhaupt bei der Anordnung unserer Gedankenfolge ebenso!) Von allen Tonarten liegt nun aber bekannter Weise die Dominantentonart der als Haupttonart angenommenen Tonart am nächsten. Folglich ist schon aus diesem Grunde die Wahl dieser Tonart keine zufällige. Zweitens erweist sich diese Modulation als ganz besonders zweckfördernd: denn in jedem zweitheiligen Tonstücke tritt, wie schon früher gesagt, der erste Theil desselben an die Stelle des Vordersatzes, und der zweite Theil an die Stelle des Nachsatzes, so dass ein solches Tonstück gleichsam als eine höhere Potenz einer einfachen Periode erscheint. Ferner *wurde oben* bemerkt, dass der Vordersatz die Richtung nach Oben, — auf diesen Fall angewandt: nach einer *höher* gelegenen *Tonart*—liebe, so dass also auch hier dem Nachsatze Gelegenheit geboten wird, seinem Charakter gemäss seine Richtung nach Unten, nach der tiefer gelegenen Haupttonart zu nehmen, und so unser aufgeregtes Gefühl zu beruhigen. Dem entspricht mithin in der vollkommensten Weise die Construcktion der in Rede stehenden zweitheiligen Tonstücke. Der erste Theil enthält die *Fortschreitung*, die *Steigerung* und die *Hebung*, der zweite Theil aber die *beruhigende Rückkehr* in die Haupttonart: so dass beide Theile sich gegenseitig ergänzen, einer den andern erwarten lässt, und keiner ohne den andern bestehen kann. Gerade daher

ist denn auch das so häufige Vorkommen zweitheiliger Tonstücke dieser Constructionsart sehr leicht erklärlich. —

Könnte denn im ersten Theile die Modulation nicht auch nach der Tonart der Unterdominante gelenkt, und ein Abschluss in dieser Tonart gemacht werden? Die Gründe, warum dies unthunlich, sind nach dem Vorhergegangenen leicht zu errathen; denn die Unterdominantentonart ist gemäss dem Quintenzirkel (siehe Seite 7) eine tiefer gelegene Tonart; die, statt unser Gefühl an- und aufzuregen, dasselbe beruhigen würde. Ihr Platz muss ihr also im zweiten Theile angewiesen werden. Da wir den zweiten Theil mit einem Ganzschlusse in der Haupttonart schliessen müssen, zwei Ganzschlüsse in einer Periode aber unzulässig sind, so kann im zweiten Theile kein förmlicher Abschluss in der Tonart der Unterdominante gemacht, sondern sie darf nur vorübergehend berührt werden; und dies geschieht am zweckmässigsten erst gegen Ende des zweiten Theils, so dass also die Beruhigung unseres Gefühls mit voller Genugthuung vor sich geht, und zum Schlusse nochmal eine kleine Hebung aus der Unterdominante in den Hauptton stattfindet.

Es bleibt nun noch die Erörterung der Frage übrig, ob denn im ersten Theile die Modulation nicht auch nach der Parallelmolltonart geführt und in ihr abgeschlossen werden könne? Dies kann ohne Bedenken geschehen; und zwar dann, wenn statt der Erhebung in eine helle höher gelegene Durtonart ein in eine trübe Stimmung versenkender Schluss in unserer Absicht liegt. Wir erlangen dadurch auch noch den Vortheil einer grössern Mannigfaltigkeit, indem wir beide Tongeschlechte benutzen; ausserdem wird dann die Dominantentonart, die wir immerhin dieser Modulation halber nicht aufzugeben brauchen, nach dem trüben Moll im Anfange des zweiten Theils um so heller und prächtiger auftreten. (Siehe folgendes Beispiel!)

313. Allegro moderato.





Dass der zweite Theil des vorstehenden oder eines andern ähnlichen Tonstückes gerade in A dur beginnen müsse, soll durchaus nicht gesagt sein; er hätte auch eben so gut wieder in D dur beginnen können. Dass das Tonstück aber dadurch viel von seinem Schwunge verlieren würde, ist leicht einzusehen. *)

In Vorstehendem war eigentlich nur die Rede von jenen kleinern zweitheiligen Tonstücken, in denen die Haupttonart eine Durtonart war. Die Modulationsordnung für kleinere Tonstücke, in denen die Haupttonart eine Molltonart ist, weicht von jener des Durgeschlechtes in Etwas ab. In Moll würde nämlich gegen Ende des ersten Theils der Uebergang nach der Molltonart der Oberdominante und der Abschluss in dieser Tonart nur Trübes auf Trübes häufen. Zudem ist in Moll die Verwandtschaft und die Verbindung der Tonart der Oberdominante mit dem Haupttone lange nicht so innig, als dies in Dur der Fall ist; denn in Dur ist der Dominantendreiklang gleichzeitig auch der tonische Dreiklang der Dominantentonart, was in Moll nicht der Fall ist. So heisst z. B. der Dominantendreiklang in C dur g h d und der tonische Dreiklang in G dur ebenfalls g h d; in C moll heisst der Dominantendreiklang g h d, der tonische Dreiklang der Dominantenmolltonart aber

*) Obgleich es uns nie in den Sinn kömmt, den Schüler nur nach Schablonen arbeiten zu lassen, so ist es dennoch immer gut, wenn derselbe einige feste Anhaltspunkte hat. Nur an schon vorhandenen Modellen und Formen kann das Auge, der Geschmack und der Sinn des Schülers für die richtigen Grössenverhältnisse gebildet werden. Die Erlernung anderer Künste und Fertigkeiten wird auf ganz demselben Wege betrieben. Erst muss der Schüler nachbilden, und erst darnach darf er selbständig arbeiten. Das wahre Genie wird sich in der Folge immerhin seine eigne Bahn brechen.

g b d. Aus diesem Grunde wendet sich denn auch in Moll im ersten Theile die Modulation in der Regel nicht nach der Molltonart der Oberdominante, sondern nach der nächstverwandten Paralelldurtonart (in C moll also nach Es dur, in E moll nach G dur u. s. w.) oder nach der Durtonart der Oberdominante. Die im zweiten Theile stattfindende Rückkehr nach der Haupttonart, oder die Mitbenutzung einer andern verwandten Tonart, namentlich die der Molltonart der Unterdominte, geht ganz in derselben Weise vor sich, wie dies bei den Durmelodieen geschah. Eine weitere Anweisung hierzu ist also nicht von Nöthen.

Das wäre nun in allgemeinen Umrissen die nächstliegende, natürlichste und einfachste Construktions- und Modulationsordnung für kleinere zweitheilige Tonstücke in Dur und Moll. Dabei können wir jedoch nicht stehen bleiben, indem sich schon bei einem, wenn auch nur geringen Ueberschreiten des gewöhnlichen Maasses der Sätze und Perioden die Nothwendigkeit einer reichern und mannigfaltigern Modulation sehr bald herausstellen würde. Bei grössern Tonstücken, deren modulatorische Grundrisse in ihren Hauptzügen in der Regel immerhin auf jene einfache Ordnung basirt sind, würde das Ungenügende eines fortwährenden Umherschweifens in den nächstverwandten Tonarten und eine stete Rückkehr zu denselben sich erst recht fühlbar machen. Auch wollen wir unsere Tonstücke nicht sämmtlich über einen Leisten schneiden. Erweitern wir nun auch unsern Modulationskreis, so wollen wir dennoch unsern oben ausgesprochenen Grundsatz « zunächst das Näherliegende vor dem Entferntern zu ergreifen » nicht aus den Augen lassen. Wir werden uns also nach dem Verbrauche der nächstverwandten Tonarten, oder wenn wir die eine oder die andere derselben sogar gänzlich übergehen wollen, aus diesem Grunde den verwandten Tonarten des zweiten Grades zuwenden; wollen uns aber zur Regel machen, in kleinern Tonstücken weniger in diesen Tonarten abzuschliessen, als dieselben vorübergehend zu berühren. In grössern Tonstücken ist ein längeres Verweilen so wie ein förmliches Abschliessen in fremden Tonarten schon eher thunlich. Bei dieser erweiterten Modulation hat man, namentlich bei kleinern Tonstücken, sich davor zu hüten, dass die innere Einheit geschlossener Sätze durch überhäufte Modulationen nicht gestört werde. Auch thut man wohl, dafür

Sorge zu tragen, dass in längern oder kürzern Tonstücken eine einmal dagewesene fremde oder verwandte Tonart, besonders wenn man sich längere Zeit in derselben aufgehalten oder in ihr geschlossen hat, nicht noch einmal erscheine; denn selbst das Neue, was man in einer verbrauchten Tonart ausspräche, würde uns alt erscheinen und kein Interesse mehr erregen.

Unsere nächste Aufgabe wird nun wohl die sein, kleine, aus zwei Perioden bestehende Tonstücke zu erfinden. Weil aber das Orgelspiel unser eigentliches Ziel ist, so wollen wir uns vorzugsweise mit der Composition kleinerer, aus zwei Perioden bestehender Orgelstücke befassen. Bevor wir an diese Arbeit gehen, wird es aber nöthig sein, einige allgemeine Bemerkungen über das Wesen und den Charakter aller und jeder Kirchenmusik vorauszuschicken, damit schon gleich von Anfang die Fantasie des Schülers in die richtigen Bahnen gelenkt werde.

Die Kirchenmusik hat stets und unverrückbar nur den Einen Zweck: »Erhebung des Gemüthes zum Allerhöchsten in Bitte, Lob oder Dank.« Selbstverständlich darf also gerade sie am allerwenigsten zu einem blossen Ohrenkitzel herabsinken. Süssliche, schmachtende Melodieen, hüpfende barokke Rythmen, Läufe, Schnörkel und Anklänge an profane und theatralische Weisen müssen ihr stets fremd bleiben; kurz, sie muss sich in ihrer ganzen Haltung eines strengen kirchlichen Ernstes befleissen, und sich des heiligen Ortes würdig machen. Weil sie keinen selbständigen Theil des katholischen Gottesdienstes ausmacht, so muss sie sich zu demselben immer nur dienend verhalten. Ist sie so beschaffen, dass sie den Beter in seinem Gebete stört, ihn von demselben abzieht, oder ihn gar an ganz profane Dinge (Tanz und Theater) erinnert, so hat sie natürlich ihren Zweck gänzlich verfehlt, und ist nicht die wahre echte Kirchenmusik. Die grossartigen, mit Instrumentalbegleitung versehenen Messen eines Haydn, Beethoven, Mozart, Cherubini und Anderer, die nur dazu geeignet sind, dem Kirchenbesucher einen musikalischen Ohrenschmaus zu bereiten, ihn aber zu nichts weniger als zu einem frommen Gebete gelangen lassen, haben desshalb ebenfalls ihren Zweck verfehlt, und gehören in den Conzertsaal, nicht aber in die Kirche. Fern von allem Affekte und aller Leidenschaft muss die wahre Kirchenmusik, wie Domkapitular Hr. St. Lück ganz treffend in seiner «Theoretisch-prak-

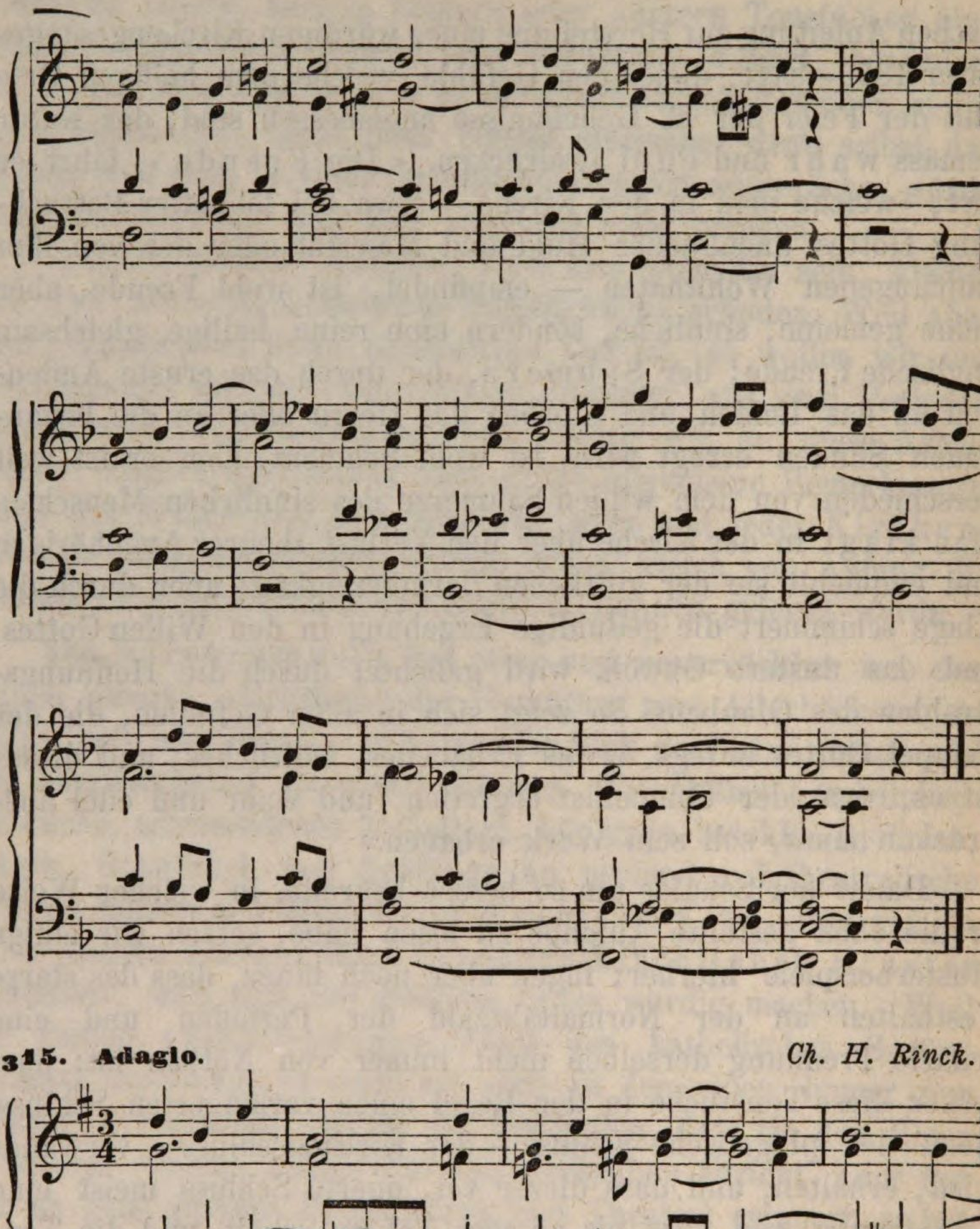
tischen Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges Trier 1856» sagt, diejenigen Gefühle, welche dem heiligen Orte und der Feier der hl. Geheimnisse angemessen sind, der Natur gemäss wahr und edel ausdrücken. « Die Freude », fährt er fort, «welche man in der Kirche — etwa bei lebhafter Betrachtung Gottes unendlicher Huld und Majestät oder der von ihm empfangenen Wohlthaten — empfindet, ist wohl Freude, aber keine gemeine, sinnliche, sondern eine reine, heilige, gleichsam englische Freude; der Schmerz, der durch das ernste Andenken an das Leiden und Sterben des Herrn oder an die begangenen Sünden erregt wird, ist wohl Schmerz, aber er ist weit verschieden von dem wilden Schmerze des sinnlichen Menschen. Man klagt in der Kirche über den Verlust theurer Angehörigen und empfiehlt sie der göttlichen Barmherzigkeit; aber durch die Klage schimmert die geduldige Ergebung in den Willen Gottes, und das düstere Gewölk wird gelichtet durch die Hoffnungsstrahlen des Glaubens. So zeigt sich in allen Gefühlen, die der Tempel Gottes anregt, etwas Erhabenes, Göttliches; und dieses ist es, was der Componist ergreifen, und wahr und edel ausdrücken muss, soll sein Werk erbauen.»

Damit der Schüler um so besser begreife, in welcher Weise er die oben gestellte Aufgabe zu lösen habe, setzen wir einige Musterbeispiele hierher; fügen aber noch hinzu, dass das starre Festhalten an der Normaltaktzahl der Perioden und eine scharfe Trennung derselben nicht immer von Nöthen ist; dass ferner diese Tonstücke in der Regel einen verlängerten Schluss, wozu der plagalische Schluss « der Kirchenschluss » verwandt wird, erhalten, und dass dieser verlängerte Schluss meist eine Ausdehnung von zwei bis zu vier Takten erhält, und die Tendenz einer Ausweichung nach der Tonart der Unterdominante annimmt.

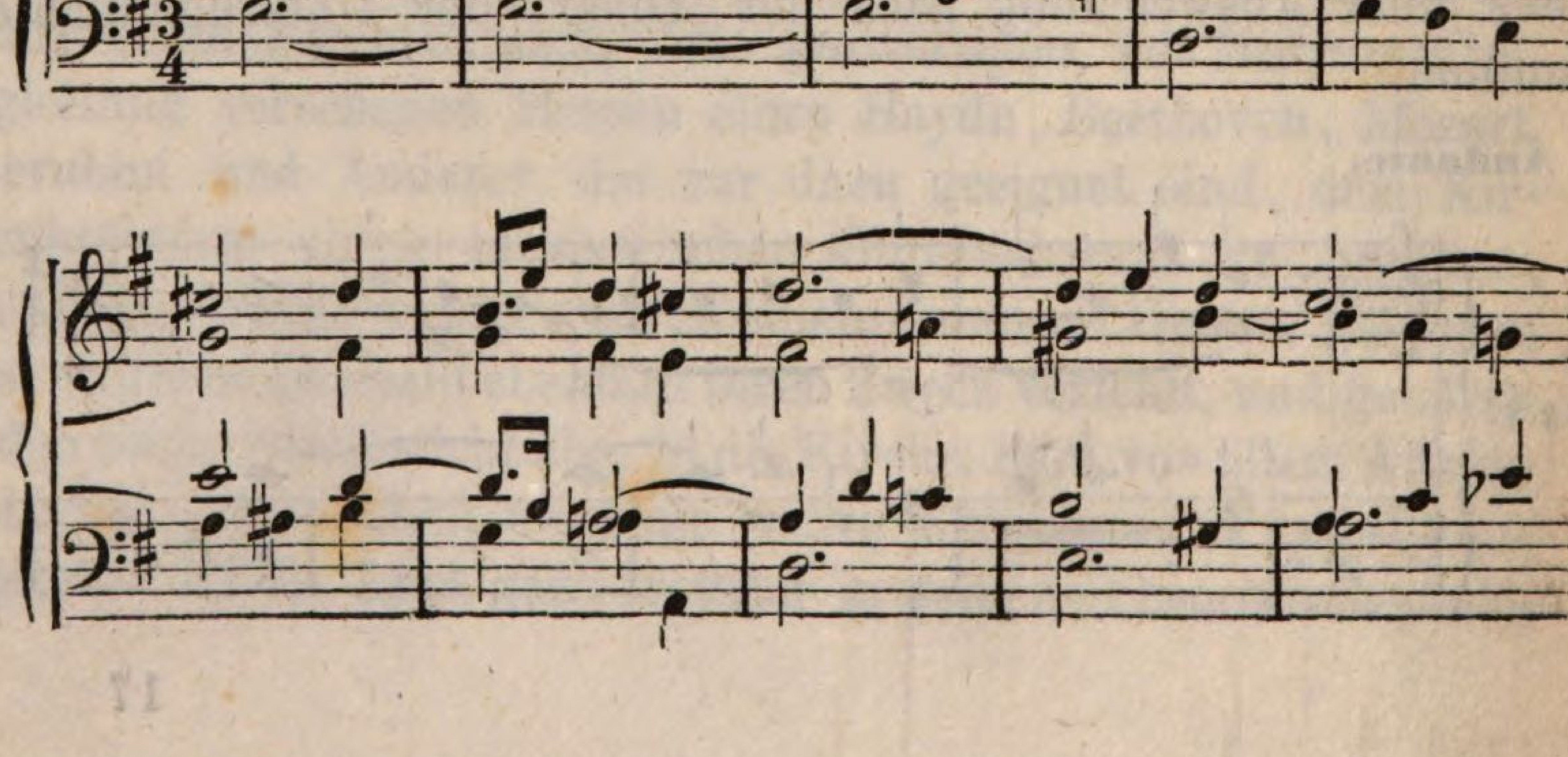
Andante.

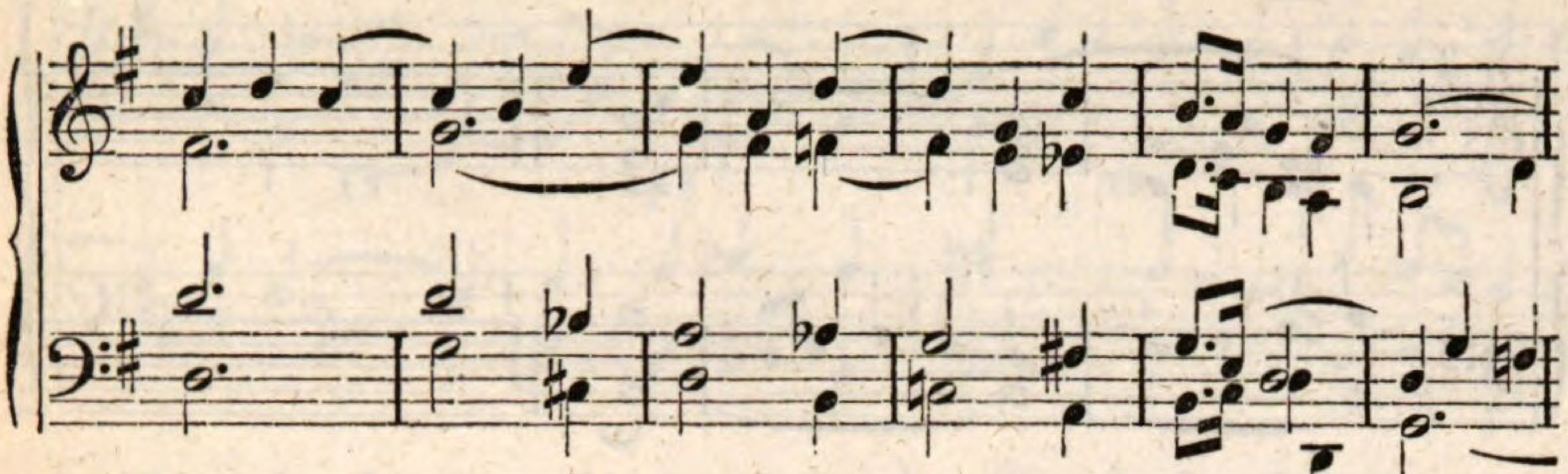
314.



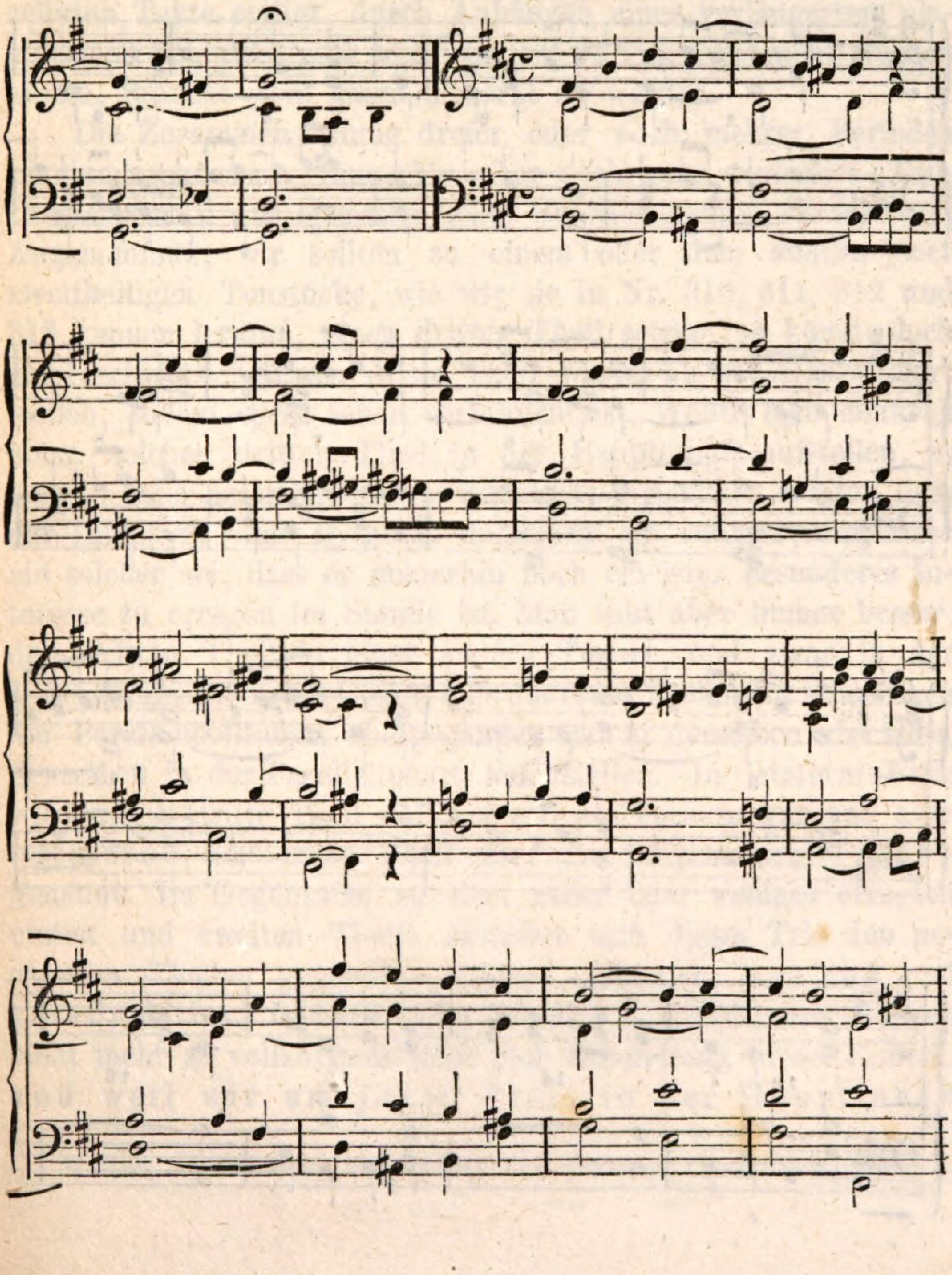


315. Adagio. *Ch. H. Rinck.*



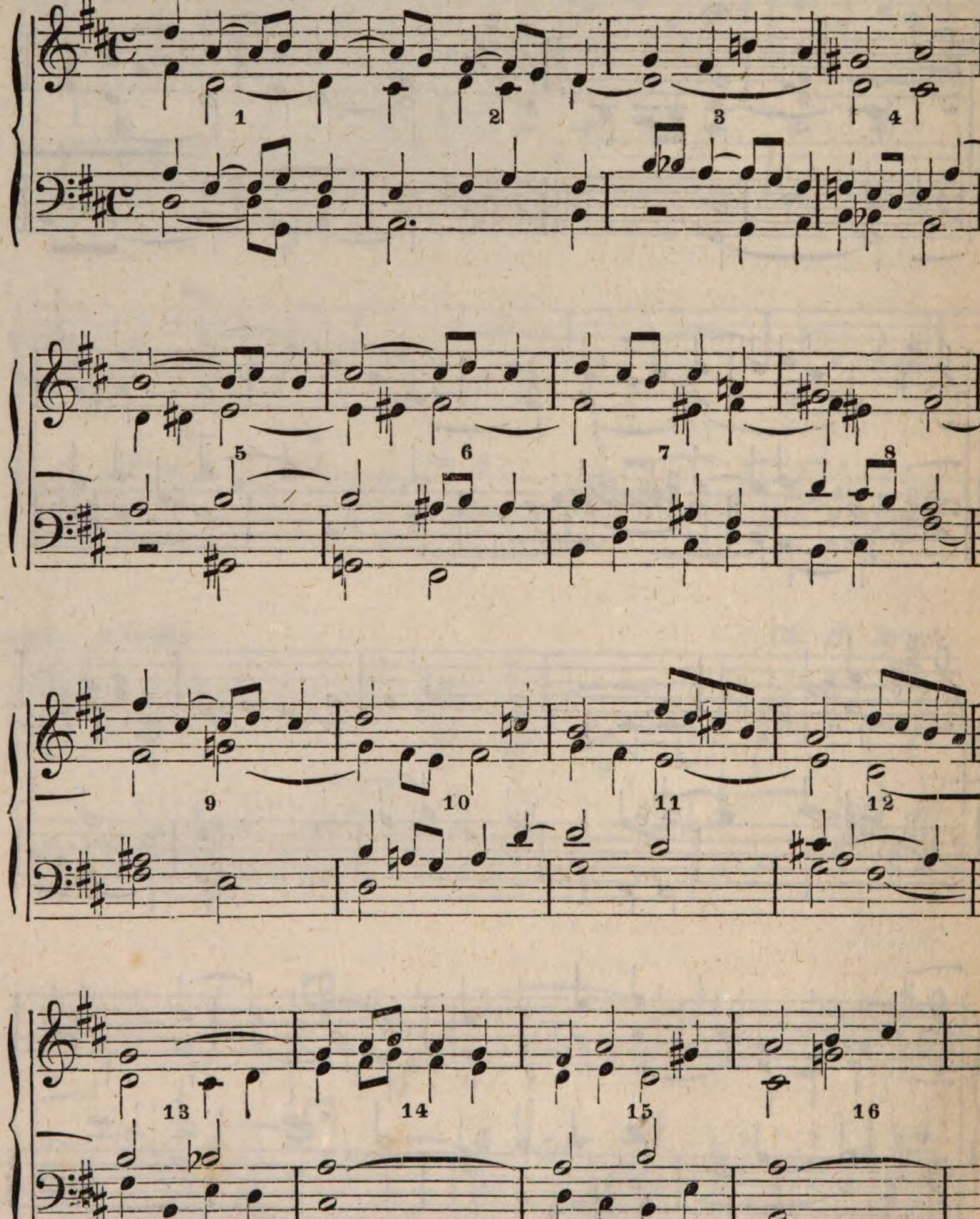


316. Adagio.





317. Adagio. *A. Hesse.*





Dass das letztere der vorstehenden Tonstücke, dessen zweite Periode mit dem neunten Takte beginnt und mit dem sechzehnten Takte endigt, durch Anhängen eines verlängerten plagalischen Schlusses sehr leicht bis auf 24 Takte gebracht werden könne, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

Die Zusammenstellung dreier oder noch mehrer Perioden zu einem grössern, immerhin aber noch ganz einfachen Tonstücke*) wird uns ebenfalls keine Schwierigkeiten verursachen. Angenommen, wir sollten zu einem oder dem andern jener zweitheiligen Tonstücke, wie wir sie in Nr. 310, 311, 312 und 313 kennen lernten, einen dritten Theil setzen, so könnte doch wohl schwerlich dieser dritte Theil wieder in der Haupttonart stehen, indem diese schon verbraucht ist. Wollte man dennoch einen solchen dritten Theil in der Haupttonart aufstellen, so müsste ganz besonders darauf Rücksicht genommen werden, dass der Inhalt und der Rythmus desselben ein anderer, und zwar ein solcher sei, dass er immerhin noch ein ganz besonderes Interesse zu erregen im Stande ist. Man thut aber immer besser, den dritten Theil in einer andern Tonart, und zwar in der Unterdominantentonart, oder, falls der erste Theil nicht schon nach der Parallelmolltonart übergegangen und in derselben abschloss, denselben in der Paralleltonart aufzustellen. In letzterm Falle wird dieser dritte Theil «Minore», das Vorausgegangene aber «Majore», der dritte Theil aber im Allgemeinen «Trio» genannt. Im Gegensatze zu dem mehr oder weniger erregten ersten und zweiten Theile gestaltet sich dieses Trio den genannten Theilen gegenüber immer ruhiger, sanfter und gesangvoller. Dadurch aber wird die Einheit des Ganzen nicht mehr so vollkommen klar. Zur Herstellung dieser Einheit, und weil wir um jeden Preis in der Haupttonart

*) Hier ist nur Rede von Tonstücken profanen Charakters.

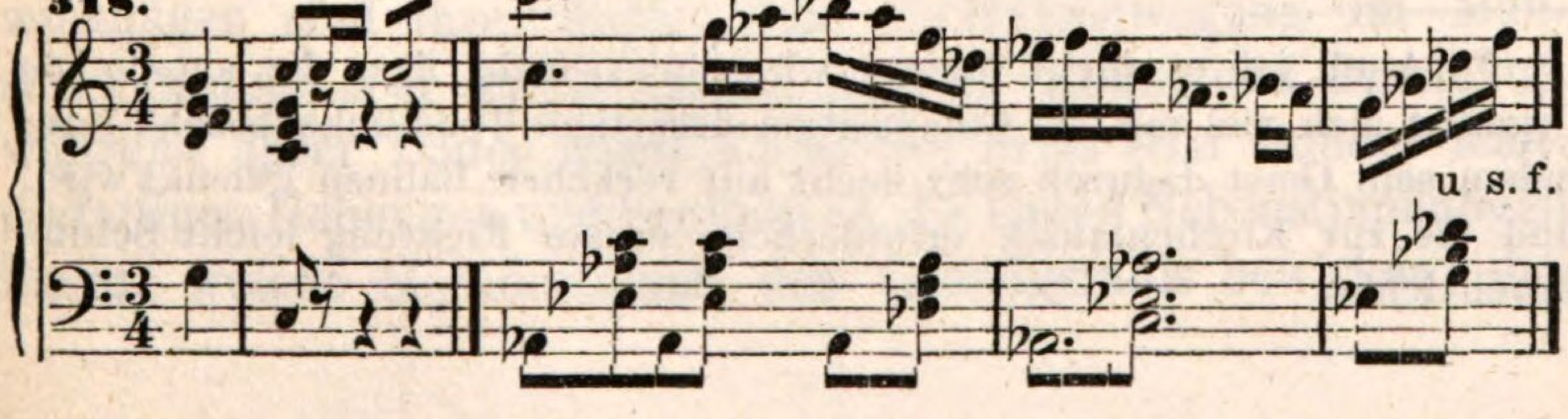
enden wollen, geht man auf den Anfang des Tonstückes wieder zurück, und wiederholt die beiden ersten Theile, jetzt aber, falls dieselben vorhin zweimal gemacht wurden, nur einmal bis zum Trio. Nach Belieben könnte man dann, des brillantern und vollständigern Abschlusses halber, dem Ganzen noch einen kleinen freien Schlusssatz, « Coda » genannt, beifügen.

Eine andere Gattung dreittheiliger Tonstücke entsteht, wenn man den ersten Theil ganz in der Haupttonart, den zweiten Theil ganz in der Dominantentonart, und den dritten Theil wieder in der Haupttonart aufstellt. Dieser dritte Theil ist in diesem Falle aber meist nichts anderes, als eine blosse Wiederholung des ersten Theils; denn der erste Theil macht in der Regel einen so nachhaltigen und tiefen Eindruck auf unser Gefühl, dass wir ihn nach einer Weile wieder hören möchten. Wird einem solchen Tonstücke, was meistens geschieht, auch noch einen in der Unterdominantentonart stehenden vierten Theil hinzugefügt, so heisst dieser dennoch immer «Trio»; denn er ist eigentlich doch nur der dritte neue Theil; und wenn er auch dies nicht wäre, so hat er doch immer den Charakter des Trio's. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, dass, wenn dem Trio schon drei Theile vorausgegangen sind, das Trio selbst wieder aus zwei Theilen bestehen kann. In der Regel stellt man dann den zweiten Theil des Trio's in einer ganz fremden Tonart auf. Dies führt uns auf die sogenannte sprungweise Modulation.

Wie ein Jeder wohl schon an sich selbst erfahren hat, sind die Empfindungen und Gemüthsbewegungen, welche wir durch die Musik auszudrücken und zu versinnlichen suchen, ganz verschiedener Art. Bald ist es Freude, bald Schmerz, bald Furcht, bald Hoffnung, bald ein Schwanken zwischen zwei sich entgegengesetzten Gefühlen, bald ein plötzliches Ueberspringen aus dem einen in das ihm entgegengesetzte Gefühl u. s. w. Zum Ausdrucke leidenschaftlicher, ungestümm weiter fluthender und grossartiger Erhebungen unseres Gemüthes werden wir mit jener einfachen Modulationsordnung unserer Tonstücke nicht mehr ausreichen. Abgesehen von der ohnehin nöthigen Mannigfaltigkeit in der Aufeinanderfolge der Tonarten, bedürfen wir für diese Gemüthsbewegungen weiterer, über die Grenzen des Naheliegenden hinaus gehender Modulationen. Diese entfern-

tern Modulationen müssen aber immer noch in irgend einem Zusammenhange mit der Haupttonart oder der zuletzt dagewesenen Tonart stehen. Wir wissen nun aber schon aus §§ 18 u. 44, dass der Zusammenhang der Akkorde am besten durch das Vorhandensein eines gemeinschaftlichen Tones hergestellt wird. Dehnen wir nun diesen, durch einen gemeinschaftlichen Ton vermittelten Zusammenhang der Akkorde auch auf die Tonarten aus, d. h. betrachten wir zwei auf diese Weise verbundene Akkorde als tonische Dreiklänge oder als wesentliche Harmonieen zweier verschiedener Tonarten, so können wir auf diese Weise fast sämmtliche Tonarten mit einer als Haupttonart angenommenen Tonart verbinden. Unter einer solchen, auf diese Weise hergestellte Verbindung zweier sich fremden Tonarten verstehen wir zunächst doch nur die vorübergehende Benutzung einer ganz fremden Tonart: denn die Aufstellung eines eignen Theils in einer der Haupttonart gänzlich fremden Tonart kann nicht so ganz nach Belieben stattfinden. Die Kunstlehre hat daher eine Auswahl unter diesen ganz fremden Tonarten, die sich dazu eignen, einen eignen Theil in denselben aufzustellen, getroffen, und die Verbindung zweier Durtonarten, die um eine grosse Terz von einander entfernt sind, als eine der interessantesten und zulässigsten Verbindungen bezeichnet. Auch die Durtonart der kleinen Oberterz gehört hierher. Wäre also C dur die Haupttonart, so wären die in Rede stehenden mit C dur zu verbindenden fremden Tonarten As dur, Es dur und E dur. Wenn nun auch eine Modulation nach einer jeden dieser Tonarten gleich interessant ist, so macht sich jedoch die Aufstellung eines eignen Theils in einer dieser Tonarten eigentlich am besten nur in der Tonart der grossen Unterterz: in diesem Falle also in As dur. Erfolgt nun die Aufstellung eines eignen Theils in einer dieser Tonarten, so ist es immer besser, wenn der die beiden Tonarten verbindende gemeinschaftliche Ton forttönt, als wenn das Gehör sich diesen verbindenden Ton hinzudenken muss. Z. B.

318.



Wenn der vorhergehende Theil mit einem Uebergange nach G dur geschlossen hätte, wie in folgendem Beispiele, so könnte die Verbindung der Tonarten auf folgende Weise vor sich gehen.

319.



Ein solcher, in einer fremden Tonart auftretender Theil endigt aber selten in dieser Tonart, sondern geht meistens gegen Ende desselben in die vorige Tonart wieder zurück.

Das wären also die Formen, wie sie uns in den Tonstücken untergeordneten Ranges: «den kleinen Liedern, Märschen und den verschiedenen Tanzcompositionen» überall entgegentreten. Einer besondern Anweisung für die Composition derartiger Tonstücke bedarf es nicht*); nur möchte noch zu erwähnen sein, dass die im $^3/_4$ Takte stehende «Polonaise» sich durch die eigenthümliche Schlussweise ihrer Theile von den übrigen Tanzcompositionen absondert und vor denselben auszeichnet. Ihre Theile schliessen nämlich nicht auf dem schweren Takttheile, sondern auf dem leichten dritten Takttheile mit einer Achtelnote wie folgt:

320.



Auch hat die Polonaise noch die Eigenthümlichkeit, dass die rythmische Taktgliederung derjenigen Theile, welche dem Trio vorausgehen, sich meistens dadurch auszeichnet, dass in

*) Auch ist es nicht einmal wünschenswerth, dass der angehende Organist sich viel mit der Composition derartiger Tonstücke beschäftige, indem sein Geist dadurch sehr leicht auf verkehrte Bahnen gelenkt wird, und die zur Kirchenmusik erforderliche ernste Richtung leicht Schiffbruch leidet.

ihnen nicht das erste, sondern das zweite Achtel eine Betonung erhält, und zum öftesten syncopirt wird. Zudem wird die Betonung dieses Achtels auch noch durch rythmische oder tonische Hilfsmittel in der Begleitung hervorgehoben. Das Trio hingegen ergeht sich stets in einer zartern, gesangvollern und ruhigern Weise.

§ 59.

Selbst bei der oberflächlichsten Beobachtung kann jeder, der sich mit Musik beschäftigt, sehr leicht erfahren, dass ein Tanz oder Marsch sich von einer Sonate oder Fuge schon der äussern Gestalt nach bestimmt unterscheidet; dass ferner wieder alle Märsche, Menuette und dergleichen Tonstücke, so wie alle Fugen und Sonaten untereinander trotz aller Abweichungen im Einzelnen, im Allgemeinen und in ihren Grundzügen eine gewisse Aehnlichkeit, eine gewisse Uebereinstimmung der Form zeigen.

Jedes Kunstwerk hat selbstverständlich einen Anfang und ein Ende, also einen Umfang. Auch besteht jedes Kunstwerk aus mehrern zu einander gehörenden Theilen, die sich mit innerer Nothwendigkeit zu demjenigen Ganzen zusammenfügen, als welches es erscheint; denn ein jedes Kunstwerk muss ein geschlossener Organismus sein. Die Art und Weise, wie diese Theile zu einem Ganzen zusammengefügt sind, nennt man die Form des Kunstwerkes; und der Inbegriff der Grundzüge, in denen eine Masse einzelner Kunstwerke derselben Gattung übereinstimmt, heist die Kunstform. —

Die Musik ist bekanntlich die Kunst, durch Töne Empfindungen und Gefühle auszudrücken, und in Andern dieselben Empfindungen zu erwecken. Der Quell aber, aus der die Musik ihren idealen Inhalt schöpft, ist einzig und allein das menschliche Herz in seinen verschiedenartigen Gemüthsbewegungen. Die menschlichen Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften in ihren verschiedenen Stärkegraden, Modificationen und Wechselwirkungen sind ihre Stoffe. Jede Gefühlsbewegung im Menschen nimmt aber ihren Anfang und ihr Ende, und durchläuft während ihrer Dauer einen Kreis von mehr oder minder mannigfaltigen Hebungen und Senkungen. Es treten Nebenstimmungen hinzu, welche Modificationen des Grundgefühls bewirken; das

Gefühl macht Abschweifungen, schlägt manchmal plötzlich auf seiner höchsten Höhe in sein Gegentheil um, kehrt wieder zu seiner ursprünglichen Richtung, zu seinem ursprünglichen Inhalte zurück, oder wechselt diese allmählig in kürzern oder längern Uebergängen. Ein jedes Gefühl trägt also eine Begrenzung, eine Bewegung und eine Gliederung in sich, tritt also in einer Form auf. Das Musikwerk soll nun einen ähnlichen Gefühlsprozess künstlich im Hörer hervorrufen, indem es die zu schildernden Gefühle durch die Ausdrucksmittel der Musik wiederzugeben und zu versinnlichen sucht. Wie nun unsere sämmtlichen Gemüthsbewegungen in einer gewissen Ordnung vor sich gehen und einen gewissen Stufengang einschlagen — die ungeordneten Gemüthsbewegungen gelten bekanntlich als ein Zeichen der Verrüktheit—wie sie eine bestimmte Abgrenzung und Gliederung haben, also in einer gewissen Form auftreten, so muss auch das Musikwerk, welches ein Gefühl in seinen verschiedenen Nüancirungen oder einen Complex von Gefühlen versinnlichen soll, in allen seinen Theilen wohlgeordnet sein und eine bestimmte Form haben. Aus dem eben Gesagten wird also die Nothwendigkeit bestimmter Kunstformen zur Genüge erhellen. — Wie aber sämmtliche Gefühle in ihrem Verlaufe viel Aehnliches mit einander haben, so werden auch die allgemeinen Formen der Tonstücke in ihren Umrissen viel Gemeinsames unter sich zeigen; und eben so mannigfaltig dasselbe Grundgefühl durch hinzutretende Nebenumstände modificirt wird, eben so verschiedenartig und unerschöpflich reich an Specialitäten werden darum auch die Kunstformen der Musik sich erweisen. Dem angehenden Componisten werden demzufolge die verschiedenen Kunstformen nun nicht mehr als ein blosser Zwang, als ein Herkommen ohne weitern Grund, das dem freien Künstlergeiste Fesseln anlege, entgegen treten. Und wie wäre denn obendrein ein solches Herkommen denkbar, wenn dasselbe nicht seinen Grund in der Vernunft hätte! Diese Formen sind also nicht eine herkömmliche Gewohnheit, sondern sie sind durch die Kraft der Ueberzeugung hervorgerufen, welche die Menschen zur Annahme und zum Festhalten an denselben bewog. Darf man wohl von einem Mozart oder Beethoven annehmen, dass sie sich in ihren Werken bloss dem herkömmlichen Schlendrian gefügt?— Obgleich sich ein jeder von ihnen ganz eigenthümlich in seinen

Werken gezeigt, so kann doch nicht geläugnet werden, dass ihre Werke bis auf einen gewissen Punkt in der Form übereinstimmen. Dass die Zahl der Kunstformen unbegrenzbar ist, und dass immer noch neue erfunden werden können, ist jedem leicht begreiflich, der die Unermesslichkeit und die unbegrenzte Thätigkeit des geistigen Lebens kennt. Unter diesen gibt es gewisse Hauptformen, die mit nur geringen Modificationen sich schon eine geraume Zeit hindurch als solche erhalten haben. Von diesen Hauptformen werden wieder verschiedene andere Formen abgeleitet. Auch werden wieder neue Formen aus Hauptformen und abgeleiteten Formen zusammengesetzt, welche Mischformen heissen.

Der Charakter eines Musikstückes ist meist schon an seiner ersten Periode zu erkennen; und zwar desshalb, weil der einem jeden auf Gediegenheit Anspruch machenden grössern Musikstücke zu Grunde liegende Hauptgedanke in der ersten Periode niedergelegt wird. *) Damit aber der Hauptcharakter, die Eine, durch das Musikstück auszudrückende Gemüthsstimmung trotz aller Modificationen oder Abschweifungen von derselben stets erkennbar und vorherschend sei, ist es nöthig, dass dieser Hauptgedanke von Zeit zu Zeit entweder unverändert oder verändert, immer aber doch noch leicht erkennbar, wiederkehre. Durch die Bestimmung des Ortes oder der Zahl, wo oder wie oft dieser Hauptgedanke wiederkehren soll, entstehen die verschiedenen Hauptkunstformen. Dieselben sind folgende:

1) die Fugenform,

2) die Variationenform,

3) die verschiedenen Rondoformen, und

4) die Sonatenform, worunter aber nicht die Sonate selbst, die aus vier, in ihrem Charakter verschiedenen, aber im Ganzen sich auf eine bestimmte Idee, auf eine Grundempfindung beziehenden Tonstücken « Sätze » genannt, besteht, sondern die Form ihres ersten Satzes zu verstehen ist. Weil dieser erste Satz gewöhnlich ein Allegro ist, so wird diese Form auch die Allegroform genannt. Diese Bezeichnung ist aber nicht ganz zutreffend, indem der erste Satz auch wohl ein

*) Dass hiermit die, manchen Musikstücken vorausgehende längere oder kürzere Einleitung nicht gemeint sei, ist wohl keine Frage.

Andante oder Moderato sein kann. Beispiele davon lassen sich in Masse aufweisen. Weil der Schüler sich diese Formen nur durch ein öfteres und aufmerksames Anschauen guter Muster aneignen kann, so würde nicht viel dabei gewonnen sein, wenn wir eine in die Länge und Breite gezogene Anweisung zur Composition von « Tonstücken in diesen Formen » hier entwickelten, oder wenn wir zeigen wollten, welche verschiedene Wege man einschlagen könnte: weiss der Schüler sich über eine jede dieser Kunstformen Rechenschaft zu geben, d. h. kennt er ihr inneres Wesen und ihre innere Einrichtung, so genügt dies für den Augenblick. Das Studium der Werke unserer klassischen Meister, namentlich der Klaviercompositionen und der Streichquartette eines Haydn, Mozart und Beethoven werden das Meiste thun müssen. Wir wollen daher nur das Wesen und die innere Einrichtung der genannten Hauptformen, denen wir dann auch noch einige untergeordnete abgeleitete Formen und Mischformen beischliessen werden, in gedrängter Kürze einer Besprechung unterziehen. —

Die Fugenform ist diejenige Kunstform, in welcher der Hauptgedanke, Thema genannt, der aber hier keineswegs als ein in sich abgeschlossenes und für sich allein befriedigendes Ganzes, folglich nicht als ein Kunstwerk erscheint, weil er der Harmonie und jeder mehrseitigen Entfaltung entbehrt, meist in ununterbrochener Folge in allen Stimmen unverändert wiederkehrt.

Weil wir in einem der folgenden Kapitel wieder auf diese Kunstform zurückkommen und dort tiefer auf dieselbe einzugehen genöthigt sind, so können wir die weitere Besprechung dieser Form hier übergehen.

Die Variationenform ist diejenige Kunstform, in welcher der Hauptgedanke, der hier meist in der Gestalt eines zweitheiligen Tonstückes und als ein in sich abgeschlossenes und an sich ohne Weiteres befriedigendes Ganzes, folglich als ein Kunstwerk auftritt und auch hier Thema genannt wird, meist in ununterbrochener Folge, aber jedesmal in veränderter Gestalt wiederkehrt. Diese Kunstform tritt bald als Theil eines grössern Ganzen (einer Sonate, einer Symphonie), bald als eine selbständige Composition für sich auf. Sie hat ihren Ursprung wohl in nichts Anderm als in dem Umstande, dass wir ein

einmal liebgewonnenes, in sich abgeschlossenes kleineres Tonstückchen öfters hören möchten. Nun aber ist es psychologisch unmöglich, lange bei der blossen Wiederholung zu verweilen. Das gesteigerte Interesse, das wir dem Thema schenken, erzeugt nothwendig auch verschiedene Modificationen der Grundstimmung unseres Gemüthes, und die natürliche Folge davon ist, «die Veränderung, die Variirung des Themas.» Die Variirung eines Thema's kann nun entweder ein blosses Tonspiel zum Zwecke haben, oder es kann damit eine bestimmte Idee, ein höherer Sinn verbunden werden. Wie meisterhaft verstand dieses Letztere der noch bis jetzt unerreichte Beethoven, namentlich in manchen seiner Klaviersonaten! Hier erscheint die Variirung nicht mehr als ein blosses Tonspiel, sondern als ein getreuer Abdruck einer bestimmten Seelenstimmung. Bald ist es eine in einem tiefempfundenen Thema sich aussprechende zarte innige Wehmuth, aus welcher er beunruhigt oder anmuthig erregt in den Grundton der Stimmung wieder zurücksinkt, bald eine aus tiefster Verlassenheit sich trostvoll empor flügelnde und wieder in sich zurück kehrende Andacht! —

Bei Anwendung dieser Kunstform kömmt dreierlei in Betracht: 1) die Wahl des Thema's, 2) die Mittel der Veränderung und 3) die Anordnung des Stoffes zu einem grössern Ganzen. — Nicht ein jedes kleinere Tonstückchen eignet sich zu einem Thema, selbst wenn man bei der Variirung das blosse Tonspiel im Auge hätte. Vor Allem ist eine zu grosse Kürze, wie auch eine zu grosse Ausdehnung des Thema's gleich unvortheilhaft. Im Allgemeinen möchte es am gerathensten sein, dem Thema die Form eines aus zwei achttaktigen Perioden bestehenden zweitheiligen Tonstückes zu geben. Ferner muss das Thema möglichst einfach, immer aber so beschaffen sein, dass es ein dauerndes Interesse zu erwecken im Stande ist. Da wir bereits schon von früher wissen, dass die rythmische Einrichtung, so wie die Anordnung der Modulation und der Schlussfälle eines Tonstückes auf die Wirkung desselben einen wesentlichen Einfluss ausüben, so ist bei der Wahl oder der Erfindung des Thema's auf diese Dinge besonders zu achten, will man nur einigermassen bei der Variirung, wo dies Alles — wenigstens in seinen Grundzügen — immer wiederkehrt, auf Erfolg rechnen.

— Die Mittel der Veränderung sind uns ebenfalls von früher her hinreichend bekannt. Wir werden daher unsere Zuflucht bald zur Figurirung der Melodie, bald zur Aenderung der Begleitung, bald zur Aenderung des Rythmus und der Taktart, wie auch zur Verlegung der Hauptmelodie aus der Oberstimme in eine der andern Stimmen, nehmen. Stets aber wollen wir bei der Wahl der Mittel in jeder einzelnen Variation auf das stete Festhalten und die Durchführung eines einmal ergriffenen Motivs bedacht sein. Ist das Motiv aber von derartiger Beschaffenheit, dass ein zu langes Beharren bei demselben nicht rathsam erscheint, oder hat das Thema eine ungünstige Länge oder eine ungünstige Construction, so suche man selbst innerhalb einzelner Variationen mit den Motiven auf eine angenehme Weise umzuwechseln, wozu die Abschnitte und die einzelnen Satzschlüsse die beste Gelegenheit bieten. Ferner sorge man für eine hübsche Abwechslung der Motive und dass die einzelnen Motive keine zu grosse Aehnlichkeit mit einander haben; trachte auch darnach, dass da, wo die Einen Entwickelungen zu ermüden drohen, sie durch andere abweichende Gestaltungen zu unterbrechen. Auch kann man einzelnen Variationen einen besondern Charakter, etwa den einer Polonaise, eines Marsches, Walzers oder einer Fuge beilegen. In diesen Fällen bindet man sich aber schon weniger eng an das Thema, und lässt sich mit grösserer Freiheit gehen. Gibt man einer oder der andern Variation die Gestalt einer Fuge oder eines fugirten Satzes, so kann vollends von dem strengen Festhalten am g a n z e n Thema keine Rede mehr sein, sondern man wird sich zu diesem Zwecke irgend eine kleinere oder grössere Tongruppe aus dem Thema zur Verarbeitung auswählen. Ferner darf nicht unerwähnt bleiben, dass man stets so schreibe, wie es dem Charakter und den Fähigkeiten des Instrumentes, auf welchem die Composition ausgeführt werden soll, angemessen ist. — Was endlich die A n o r d n u n g d e s S t o f f e s zu einem grössern Ganzen betrifft, so ist namentlich bei dieser Kunstform vor Allem ein richtiges M a a s s h a l t e n sehr anzuempfehlen. Das Nichtzuviel und Nichtzuwenig ist hier vor Allem zu berücksichtigen. Man bringe aber lieber zu wenig als zu viel, und nur A n t h e i l w ü r d i g e s; denn nichts ist lästiger und langweiliger, als zehn- bis zwölfmal denselben Gedanken wiederzukäuen. Selbst die schönsten und interessantesten Varia-

tionen vermögen die Langeweile, die uns bei einer so grossen Anzahl von Variationen beschleicht, nicht zu verscheuchen. Im Allgemeinen könnte man sagen, dass fast alle Variationen, die über die Zahl sechs hinausgehen, ihre Wirkung und ihren Zweck verfehlen. Man halte uns da nicht etwa entgegen, dass ja selbst Beethoven 33 Variationen über ein Walzerthema geschrieben habe! Kein Mensch wird uns aber glauben machen wollen, dass Beethoven mit diesem Werke, dass wir, nebenbei gesagt, allen Compositionsschülern zum Studium in der Variirung sehr empfehlen, uns ein fertiges und in sich abgeschlossenes, so wie eine bestimmte Idee aussprechendes Kunstwerk hinstellen wollte: er wollte, darüber sind die Kunstrichter längst einig, uns mit demselben nur eine Probe seines Riesengeistes ablegen, und zeigen, was man nicht Alles mit einem so einfachen Thema machen könne. — Treten die Variationen als ein für sich bestehendes Tonstück, und nicht als Theil eines grössern Ganzen auf (siehe oben), so versieht man das Ganze gerne mit einer grössern Einleitung (einer Introduction) und einem selbständigen Finale. Das Finale wird meist in einem lebhaften Tempo und in einer der nachfolgenden Rondoformen abgefasst. Das Thema oder einzelne Bruchstücke aus demselben werden in dem Finale in der verschiedenartigsten Weise verarbeitet, und das Ganze endlich mit einem freien brillianten Schlusse, den man allenfalls durch einen längern Orgelpunkt vorbereiten kann, zu Ende geführt.

Da unsere ältern wie auch unsere neuern bessern Meister in dieser Kunstform viel Gutes und Schönes geschaffen haben, so halten wir es der Raumersparniss halber für überflüssig, besondere, hierhin einschlägige Beispiele noch anzuführen. Wir verweisen den Schüler z. B. auf die Variationen über ein Thema aus «La Violette» von H. Herz, auf dessen Variationen über C. M. v. Weber's letzter Gedanke, oder jene über ein Thema aus der Belagerung von Korinth, auf die Thalberg'schen, Döhler'schen, Stephan Heller'schen Compositionen dieser Art. Namentlich aber sind dem Schüler die in den grössern Werken Beethovens vorkommenden in dieser Kunstform verfassten tiefempfundenen, und ein zusammenhängendes abgeschlossenes Ganzes bildenden Tonstücke zu seinem weitern Studium sehr zu empfehlen. — Wir gehen nun zu den verschiedenen Rondoformen über.

Die Rondoform im Allgemeinen ist diejenige Kunstform, in der der Hauptgedanke nach gewissen Zeitabschnitten, welche durch mehr oder weniger selbständige Zwischensätze ausgefüllt werden, in der Haupttonart meist unverändert wiederkehrt. Der Ursprung dieser Kunstform ist unzweifelhaft in jener alten Form des Rundgesanges, in welchem ein Jeder der Anwesenden einen Vers singt, und am Schlusse jedes Verses der Chor den Refrain in unveränderter Form wiederholt, wodurch dieser zur Hauptsache wird, zu suchen. In dieser Kunstform findet man unendlich viele Tonstücke verfasst, was wohl darin seinen Grund hat, dass gerade sie sich zum Ausdrucke des gewöhnlichen Ganges unseres Gefühlsprozesses: «eine Abschweifung von der Grundstimmung, von der unser Gemüth erfüllt ist, zu Nebenstimmungen oder Gegensätzen, eine stetige Rückkehr zu ihr, und ein immer tieferes und bleibenderes Versenken in dieselbe» am besten eignet. Hier tritt der Grundgedanke, den wir von jetzt ab «Hauptsatz» nennen wollen, stets als ein in sich abgeschlossenes Ganzes in Form einer einfachen oder verlängerten Periode oder einer Doppelperiode, häufiger aber in Form eines zweitheiligen Tonstückes auf. Dasjenige, womit die Zeitabschnitte, nach welchen der Hauptsatz wiederkehrt, ausgefüllt werden, kann nun die Form eines Ganges oder einer Satzkette, oder auch die Form einer Periode oder eines zweitheiligen Tonstückes annehmen, je nachdem es die verschiedenartige Abschweifung von der Grundstimmung oder der Grundvorstellung mit sich bringt. Die Natur und die Zahl der hier in Verein auftretenden Einzelnheiten und die Weise ihrer Verwendung begründen den Unterschied der verschiedenen Rondoformen, die wir nun der Reihe nach kennen lernen werden. —

Wird der Hauptsatz verlassen, und nach längern oder kürzern Zeitabschnitten noch ein- oder zweimal wiederholt, und werden diese Zeitabschnitte nur mit vorübergehenden Vorstellungen, welche nicht zu einem für sich bestehenden und in sich abgeschlossenen Gedanken — der also mindestens in der Form einer einfachen Periode seinen Ausdruck fände — gelangen, also mit einem Gange oder mit einer Satzkette ausgefüllt, so entsteht

Die erste Rondoform.

Bei diesem in beliebiger Modulation weiter geführten gang-

artigen Zwischensatze, der, seiner Natur nach—dem rythmischen Triebe, der aller Musik innewohnt folgend — sich wohl in fühlbare Glieder zersetzt, überall aber eigentliche Abschnitte und Schlüsse durch modulatorische Mittel vermeidet, muss dafür gesorgt werden, dass sein Inhalt anziehend und mannigfaltig sei, soll er nicht schon ganz frühzeitig ermatten und belästigend auf unser Gefühl einwirken. Zu diesem Zwecke theilt man ihm denn gerne eine (den Gängen ohnehin zusagendere) lebhaftere Bewegung zu, als dem Hauptsatze, vorausgesetzt, dass dieser nicht selbst schon eine lebhafte Bewegung hatte. Der Zwischensatz kann sich zwar unmittelbar an den ihm vorausgegangenen Hauptsatz ganz innig anschliessen, so dass er gewissermassen als eine in's Unbestimmte gehende Verlängerung, als eine gangartige Auflösung desselben erscheint, m u s s es aber nicht. Dagegen ist erforderlich, dass er stets in den ihm wieder nachfolgenden Hauptsatz ganz bestimmt hinüberleite, und die Wiederholung desselben gleichsam herbeiführe. Beabsichtigt man nun, den Hauptsatz nur einmal zu wiederholen, so kann nach der stattgefundenen Wiederholung natürlich nicht so ganz kurz abgebrochen werden. Der Schluss des Hauptsatzes muss daher durch einen kurzen Anhang, welcher seine Motive aus dem Hauptsatze entlehnt, erweitert werden. — Wie aber: wenn wir beabsichtigten, den Hauptsatz noch ein Zweitesmal zu wiederholen? In diesem Falle müssten wir dann wieder einen zweiten, aus ganz neuen Motiven bestehenden gangartigen Zwischensatz schaffen. — Das ginge aber bei dem zerrissenen Wesen, das unsere jetzigen Zwischensätze charakterisirt, wohl nicht gut an, und die Einheit des Ganzen würde mehr oder weniger darunter leiden. Unser Gefühl hat das bereits im ersten Zwischensatze verarbeitete Motiv in einem gewissen Grade liebgewonnen, und möchte es vielleicht noch einmal hören; darum bringen wir jenen Zwischensatz noch einmal, a b e r n i c h t v o l l s t ä n d i g, sondern im Auszuge. Den Hauptsatz wollen wir, damit er ein erhöhtes Interesse errege, bei seinem dritten Erscheinen ebenfalls nicht unverändert, sondern etwas variirt oder in Etwas abgeändert wiederbringen, und das Ganze dann mit einem freien, aus einigen Takten bestehenden Anhange zu Ende bringen.

Diese Rondoform findet man ihrer Dürftigkeit halber selten angewandt. Der sich in a l l e n Formen am freiesten bewegende

Beethoven hat sie unter Andern in dem Adagio der dritten Sonate seines Opus 2 mit viel Glück angewandt. Auch Mozart hat sie in der sogenannten Rachearie der Donna Anna (Nr. 12) in seinem Don Juan mit viel Glück angebracht.

Da wir voraussetzen, dass Jeder, der das Studium der Musik ernstlich betreibt, wenigstens im Besitze der Mozart'schen und Beethoven'schen Klaviersonaten ist, so werden wir der Raumersparniss halber in diesem Abschnitte keine weitern Beispiele anführen, und es dem Schüler überlassen, die angezogenen Beispiele an Ort und Stelle nachzuschlagen.

Wir gehen nun zur

zweiten Rondoform

über. Die zweite Rondoform entsteht, indem man dem Hauptsatze an die Stelle der gangartigen Zwischensätze der ersten Rondoform einen selbständigen, in sich mehr oder weniger abgeschlossenen neuen Satz an die Seite stellt. Durch die stete Rückkehr zum Hauptsatze erscheint der neue Satz, der «Seitensatz» genannt wird, immerhin als Nebensache. Unstreitig darf dieser neue Satz nicht auch in der Hauptonart stehen. Es fragt sich daher, in welcher Tonart dieser neueS atz aufgestellt werden müsse. Das kann wohl kaum mit Bestimmtheit gesagt werden, indem die Wahl der Tonart sowohl von der modulatorischen Einrichtung des Hauptsatzes, als auch von der augenblicklichen Stimmung des Componisten abhängt. Wurde die Dominantentonart im Hauptsatze nicht schon auf längere Zeit benutzt, so fällt die Wahl zunächst auf diese Tonart. Wurde diese Tonart aber schon im Hauptsatze abgenutzt, so wird man sich sehr häufig genöthigt sehen, den Seitensatz entweder in der Tonart der Unterdominante oder in der Paralleltonart, oder gar in einer ganz fremden Tonart aufzustellen.

Was die innere und äussere Einrichtung dieses Seitensatzes anbelangt, so darf er vor Allem keine zu grosse Aehnlichkeit mit dem Hauptsatze haben, und muss er jedenfalls etwas Neues, noch nicht Dagewesenes bringen. Da er ferner ein in sich abgeschlossenes Ganzes sein soll, so muss er nothwendig die Form einer einfachen oder verlängerten Periode, oder die Form eines zweitheiligen Tonstückes annehmen.

Die beiden Sätze, Hauptsatz und Seitensatz, könnte man nun

wohl in dieser Reihenfolge: «Hauptsatz, Seitensatz, Hauptsatz,» ohne jede weitere Verbindung nebeneinander stellen; allein dann würde das Ganze als eine blosse Reihe aneinandergehängter, nicht organisch verbundener Sätze an uns vorüberziehen. Eine innige und feste Verbindung des Hauptsatzes d. h. eine Ueberleitung vom Hauptsatze zum Seitensatze ist nicht immer von Nöthen; desto nöthiger ist dagegen eine Ueberleitung vom Seitensatze zu dem ihm wieder nachfolgenden Hauptsatze. Auch würde der Seitensatz bei einem vollkommenen Abschlusse, zumal wenn er aus zwei Perioden besteht, eine zu grosse Wichtigkeit dem Hauptsatze gegenüber erlangen. Er muss daher auf irgend eine Weise geschwächt werden: und dies geschieht dadurch, dass man seine zweite Hälfte gangartig auflöst, und dem eigentlichen Schlusse überall ausweicht, wodurch sich auch auf eine bequeme Art dessen Verbindung mit dem Hauptsatze bewerkstelligen lässt. — Besondere Gründe könnten uns auch bisweilen dazu bewegen, den Hauptsatz mit dem Seitensatze durch einen besondern Ueberleitungssatz, der aber nicht als eine blosse Verlängerung des Hauptsatzes erscheinen darf, zu verbinden. Einen solchen Fall finden wir in dem herrlichen Adagio der Beethoven'schen D moll Sonate op. 31. Nach dem aus 17 Takten bestehenden Hauptsatze beginnt dort ein 13 Takte langer gangartiger Satz, den man gewiss nicht für den Seitensatz selbst, sondern für einen blossen Ueberleitungssatz nach dem nun folgenden, in der Tonart der Oberdominante stehenden Seitensatze halten wird. Auch diesem Seitensatze folgt wieder ein kleiner Ueberleitungssatz von 4 Takten nach dem Hauptsatze. Ein ähnliches Beispiel liefert uns derselbe Meister in dem Adagio der C moll Sonate op. 10. Dort leitet er mit einem siebentaktigen Satze vom Hauptsatze nach dem Seitensatze. Nach Beendigung des Seitensatzes verbindet er diesen mit dem ihm folgenden Hauptsatze mit nur einem einzigen breit dahingeworfenen Akkorde, den er bei der nachherigen in der Haupttonart stattfindenden Wiederholung des Seitensatzes ganz weglässt, und auf eine sanfte, fast unmerkliche Weise wieder in den variirten Hauptsatz hinübergleitet. *)

*) Die in Vorstehendem angeführten Beispiele gehören zwar schon der mit der zweiten sehr nahe verwandten dritten Rondoform an. Das hat aber nichts zu sagen; denn unser Zweck ist hier ja nur der, erkennen zu lernen, auf welche Weise der Hauptsatz und der Seitensatz miteinander verbunden werden können.

Die verschiedenen Spielarten einer Form alle aufzuzählen oder aufzusuchen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Oft sind die Charaktere der einzelnen Theile eines Kunstwerkes so unbestimmt ausgeprägt, dass man nicht weiss, ob man dasselbe zu dieser oder jener Form rechnen soll. Auf diese Weise entstehen die schon weiter oben genannten Mischformen. Ein Beispiel dieser Art finden wir in dem Adagio der Beethoven'schen G dur Sonate op. 31. Vor Allem fällt uns dort der dreitheilige, 32 Takte lange, in grossen Dimensionen angelegte Hauptsatz in die Augen. In dem Schlusstakte des Hauptsatzes und dem folgenden eingeschobenen Takte wird an C moll erinnert; die nun folgenden 6 Takte enthalten wohl nichts Anderes, als eine blosse Ueberleitung nach dem nun in As dur auftretenden scheinbaren Seitensatze. Dieser 14 Takte lange Seitensatz, dem sich dann ein zehntaktiger nach dem Hauptsatze überleitender Orgelpunkt anschliesst, ist jedoch von so gangartiger oder satzkettenartiger Natur, dass man eher geneigt ist, denselben für einen Gang, als für einen selbständigen in sich abgeschlossenen Satz zu halten. Darauf folgt dann wieder der reich variirte Hauptsatz, dem dann noch ein 21 Takte langer Anhang, dessen Motive dem Hauptsatze entnommen sind, folgt, und so das Ganze vollständig beruhigt abschliesst. — Hier berühren sich also die beiden uns jetzt bekannten Rondoformen, indem man nicht weiss, ob man dies Tonstück zur ersten oder zur zweiten Rondoform rechnen soll. —

Ehe wir zur dritten Rondoform übergehen, wollen wir uns die Construktion und die räumlichen Verhältnisse zweier der zweiten Rondoform angehörigen Tonstücke noch etwas näher ansehen. Das Eine ist das Adagio der Beethoven'schen F moll Sonate op. 2, und das Andere das Adagio der Mozart'schen D dur Sonate Nr. 15, deren erster (Allegro-) Satz im $^6/_8$ Takt steht. — In dem Beethoven'schen Tonstücke besteht der zweitheilige Hauptsatz aus 16 Takten. Diesem folgt ohne Ueberleitung der in D moll beginnende Seitensatz, der auf den ersten Anblick ebenfalls ein zweitheiliger Satz zu werden scheint: denn der erste Theil desselben schliesst mit dem elften Takte in C dur vollständig ab. Nun scheint ein zweiter Theil zu folgen; allein schon im vierten Takte wird abgebrochen und nach dem Hauptsatze zurückgegangen. Dieser wird nun variirt wiederholt

und demselben noch ein Anhang, der das Motiv des abgebrochenen zweiten Theils des Seitensatzes noch einmal aufgreift, beigefügt. — In dem Mozart'schen Tonstücke besteht der Hauptsatz ebenfalls aus zwei Theilen von je 8 Takten. Darauf folgt nach drei überleitenden Noten gleich der ganz eigenthümlich construirte Seitensatz. Dieser Seitensatz besteht nämlich aus drei (streng genommen nur aus zwei neuen) Theilen, dem noch ein gangartiger Anhang als Ueberleitungssatz beigegeben ist. Der erste Theil dieses Seitensatzes ist eine ganz regelmässig gebaute einfache Periode. Weil ihr Schlusstakt mit dem ersten Takte des zweiten Theils zusammentrifft, so erscheint sie als eine verkürzte siebentaktige Periode. Der nun folgende, aus acht Takten bestehende zweite Theil hat ein so gangartiges Wesen, dass man ihn kaum für eine Periode, sondern eher für einen blossen Gang zu halten geneigt ist. Darnach wird der erste Theil noch einmal wiederholt, dem sich dann ein gangartiger, aus Motiven des zweiten Theils gebildeter fünftaktiger Ueberleitungssatz anschliesst. Nach der nun folgenden genauen Wiederholung des Hauptsatzes wird das Ganze mit einem aus Motiven des zweiten Theils gebildeten Anhange abgeschlossen.— Ein drittes, nicht minder schönes Beispiel ist das Andante der Beethoven'schen D dur Sonate op. 28.

In der Klaviermusik und überhaupt in der Instrumentalmusik findet man die erste und zweite Rondoform ihres beschränkten Umfanges halber nur als Theile grösserer Compositionen, und zwar als « Mittelsätze in langsamerm Tempo » angewandt. Beide Rondoformen eignen sich denn auch am besten für solche Tonstücke, die einen stillern, in sich gekehrten Charakter haben. Häufiger werden sie jedoch in der Vokalmusik, und zwar bei den kleinern Arien angewandt. —

An die zweite Rondoform schliesst sich ganz innig die aus ihr hervorgehende

dritte Rondoform.

Der Seitensatz der zweiten Rondoform kann, weil er als ein in sich abgeschlossenes Ganzes erscheint, bei uns ein solches Interesse erregt haben, dass wir ihn nach der Wiederholung des Hauptsatzes noch einmal hören möchten; oder mit andern Worten: wir möchten nach der in uns einmal angeregten und sich

ziemlich selbständig ausgebildeten Neben- oder Gegenstimmung noch einmal zurückkehren. Wiederholen wir nun an der genannten Stelle den Seitensatz, so können wir nach der erfolgten Wiederholung desselben mit einem kleinen Anhange das Ganze abschliessen, oder wir können auch den Hauptsatz entweder vollständig oder im Auszuge noch einmal bringen, und darauf das Ganze mit einem kleinen freien Schlusssatze endigen. Die Wiederholung des Seitensatzes darf jetzt natürlich nicht mehr in derjenigen Tonart stattfinden, in der er früher auftrat, indem dies als etwas Altes, schon Dagewesenes uns langweilen würde. Aus diesem Grunde, und weil unser Gefühl gegen Ende des Tonstückes sich wieder in der Haupttonart gehörig festsetzen muss, wird jetzt der zu wiederholende Seitensatz in der Haupttonart aufgestellt. Auch wird der Seitensatz an dieser Stelle nicht immer vollständig, sondern nur theilweise oder im Auszuge wiederholt, und das Ganze mit einem kleinen Anhange geschlossen, wie dies in dem Largo der Beethoven'schen Es dur Sonate op. 7 geschehen ist. In einem solchen Falle ist dann aber ein solches Tonstück eher zur zweiten, als zur dritten Rondoform zu rechnen. — Damit auch für den Hauptsatz, der sich immer als Hauptsache und als Kern des Ganzen geltend machen muss, unser Interesse rege gehalten werde, so thut man wohl, denselben bei seiner dritten oder vierten Wiederkehr etwas zu variiren.

Ein schönes Beispiel dieser Rondoform finden wir in dem Adagio der Beethoven'schen C moll Sonate op. 10. Der Hauptsatz dieses herrlichen Adagio's besteht aus einer sechzehntaktigen Doppelperiode; auf diese folgt ein siebentaktiger Ueberleitungsatz, an den sich der 21 Takte lange, sich zwar in eine Satzkette auflösende, aber in sich vollständig abschliessende Seitensatz anschliesst. Zwischen diesen und den nun folgenden Hauptsatz ist ein Akkord im Fortissimo und in dem breitesten Arpeggio hingeworfen, welcher die Verbindung der beiden Sätze herstellt. Dem gesangreichen, hier schon etwas variirten Hauptsatze folgt dann wieder der frühere, nur einen andern Modulationsweg einschlagende siebentaktige Ueberleitungssatz, an den sich dann der erste, jetzt aber in der Haupttonart stehende Seitensatz anschliesst. Aus diesem Seitensatze gleitet dann Beethoven ganz unvermerkt wieder in den Hauptsatz, den er jetzt, damit er ein erhöhtes Interesse in uns errege, und damit das Ganze nicht

erlahme, mit einer erregtern Begleitung versah. Diesem folgt dann noch ein in derselben Bewegung weiter gehender Anhang von zehn Takten, welcher das Ganze beruhigend abschliesst. — Ein anderes, sehr treffendes Beispiel dieser Rondoform ist das Andante der Mozart'schen D dur Sonate (Nr. 7 der Breitkopf'schen Ausgabe).

Von dieser Rondoform gibt es ebenfalls wieder viele Spielarten. Auch wird sie fast eben so häufig in Tonstücken von lebhafterm, als in solchen von langsamerm Tempo angewandt. Wird diese Rondoform bei Arien angewandt, so bedingt die Stimmlage öfters eine kleine Aenderung an dem bei dem zweiten Male in einer andern Tonart auftretenden Seitensatze. Ein Beispiel dieser Art liefert uns Mozart in der Arie Nr. 12 in der « Entführung aus dem Serail. » In diesem Tonstücke besteht der Hauptsatz, der erst als Vorspiel dient und dann von der Singstimme wiederholt wird, aus 8, oder besser, aus zweimal 8 Takten. Auf diesen folgt unbedingt der aus 48 Takten bestehende Seitensatz. Dieses unrichtige Grössenverhältniss suchte Mozart dadurch auszugleichen und die übermässige Länge des Seitensatzes weniger fühlbar zu machen, dass er dem nun folgenden Hauptsatze einen Anhang von 21 Takten, den man auch einen Ueberleitungssatz nennen könnte, beifügte. Dann erfolgt die etwas veränderte und dabei bedeutend abgekürzte Wiederholung des Seitensatzes in der Haupttonart, dem er ebenfalls einen 20 Takte langen Anhang, den man für den Schlusssatz zu halten geneigt ist — und der auch als solcher gelten könnte — beifügte. Dann bringt Mozart den Hauptsatz, den er durch Wiederholung einzelner Abschnitte verlängerte, noch einmal, und fügt dann zur vollen Sättigung des Schlusses in der Begleitung noch einige Takte hinzu.

Werden neben dem Hauptsatze zwei neue Seitensätze, von denen der letztere auch gangartiger Natur sein kann, aufgestellt, so entsteht

die vierte Rondoform.

Selbstredend muss der Inhalt und der Charakter dieser beiden Seitensätze ein verschiedenartiger sein. Dass dieselben in zwei verschiedenen Tonarten stehen müssen, braucht ebenfalls kaum erwähnt zu werden. Auch thut man wohl, dieselben

in zwei verschiedenen Tongeschlechtern — den Einen also in einer Durtonart und den Andern in einer Molltonart — aufzustellen. Dem zweiten Seitensatze sagt vorzugsweise die Paralleltonart oder die auf demselben Grundtone stehende Tonart des andern Tongeschlechtes, nicht minder aber auch die Tonart der Unterdominante besser zu, als irgend eine andere Tonart. Der erste Seitensatz wird bei dieser Rondoform in denjenigen Tonstücken, deren Haupttonart eine Durtonart ist, meist in der Tonart der Oberdominante, und bei Tonstücken, deren Haupttonart eine Molltonart ist, in der Paralleldurtonart aufgestellt. Ferner ist vorzuziehen, den zweiten Seitensatz mehr gangartig, als liedförmig auszuführen, indem dadurch die Gleichheit der Construktion aufgehoben, und das Gewicht der beiden Seitensätze gegen den für die jetzige Form etwas schwachen Hauptsatz vermindert wird. Die Seitensätze können auch hier mit dem Hauptsatze durch Ueberleitungssätze verbunden werden oder nicht. Endlich muss noch bemerkt werden, dass auch diese Rondoform häufiger bei Tonstücken von langsamerm, als bei solchen von schnellerm Tempo angewandt wird.

Ein schönes Beispiel dieser Rondoform finden wir in dem Adagio der Beethoven'schen Sonate *pathetique* op. 13. Dort besteht der Hauptsatz aus 8 Takten, der dann in der höhern Oktave und mit gefüllterer Begleitung wiederholt wird. Ohne Ueberleitung beginnt dann mit dem siebzehnten Takte der erste Seitensatz, dessen erste Periode in der Parallelmolltonart anhebt, und in der Dominantentonart endigt. Diese Periode hat noch die Eigenthümlichkeit, dass sie aus 7 Takten besteht, und keine Gliederung in Vorder- und Nachsatz aufweist. Dieser ersten Periode scheint eine zweite Periode, ein zweiter Theil zu folgen; allein schon im vierten Takte wird abgelenkt, das eben dagewesene Motiv weiter geführt, und mit dessen Hilfe wieder in den Hauptsatz übergeleitet. Nach der stattgefundenen Wiederholung des Hauptsatzes hebt in etwas erregterer Bewegung (in Triolen) der zweite Seitensatz in der Molltonart desselben Grundtones (in As moll an), und es endigt dessen erste Periode mit dem achten Takte in C dur. Nun scheint ebenfalls ein zweiter Theil zu folgen; aber auch dieser löst sich sehr bald gangartig auf, wodurch er nur eine Ausdehnung von 6 Takten und den Charakter eines Ueberleitungssatzes erhält.

Darauf folgt wieder der Hauptsatz, welcher durch die aus dem zweiten Seitensatze beibehaltene Triolenbewegung ein erhöhtes Interesse gewinnt, worauf dann das Ganze mit einem siebentaktigen Anhange geschlossen wird. — Ein anderes Beispiel dieser Rondoform ist das zwar etwas mehr in die Länge gezogene Adagio der Mozart'schen C moll Sonate (Nr. 17 der Breitkopf'schen Ausgabe), das sich der Schüler selbst zur Uebung in die einzelnen Bestandtheile zerlegen mag.

Die fünfte Rondoform

wird durch Aufstellung von drei Seitensätzen gebildet. Diese Rondoform konnte nie recht zur Geltung gelangen, welches wahrscheinlich den Umständen zuzuschreiben ist, dass bei ihr der Hauptsatz durch das fortwährend auftretende Neue zu sehr in den Hintergrund gedrängt wird, oder weil es selbst für den begabteren Künstler immerhin eine schwere Aufgabe ist, für so viele Haupttheile die nöthigen Verbindungsglieder und einen einheitsvollen und dabei nicht eintönigen Modulationsplan zu erfinden und durchzuführen. Auch würde, mit Ausnahme des Hauptsatzes, alles Andere nur so ganz flüchtig an uns vorüberziehen, um nie mehr wiederzukehren, was dem allgemeinen Gange unseres Gefühlsprozesses nicht entspricht: denn wir möchten bei einem längern Tonstücke nach einer in uns angeregten und ziemlich vollständig ausgebildeten Nebenstimmung später noch einmal wiederkehren, oder dieselbe, wenn auch nur flüchtig, noch einmal berühren. Trotz der angeführten Uebelstände haben sich unsere grössern Meister — und mitunter mit viel Glück — in dieser Rondoform versucht. Am Besten gelang sie wohl Beethoven in dem Rondo der G dur Sonte op. 14. In diesem Tonstücke endigt unstreitig der Hauptsatz mit dem zweiundzwanzigsten Takte. Der folgende 18 Takte lange Satz kann nur als erster Seitensatz, und nicht als zweiter Theil des Hauptsatzes betrachtet werden, indem Beethoven bei der spätern und öftern Wiederholung des Hauptsatzes nie mehr an diesen Satz erinnert. Diesem ersten Seitensatze folgt dann in unveränderter Form der Hauptsatz, dem aber noch ein 8 Takte langer Ueberleitungssatz angehängt ist. Dann folgt der dreitheilige 52 Takte lange zweite Seitensatz, dem ebenfalls ein 14 Takte langer Ueberleitungssatz beigefügt ist. Darauf

wird der Hauptsatz wiederholt, der sich nun aber gangartig auflöst, und so zu einer Satzkette von 50 Takten anwächst, um dem langen zweiten Seitensatze das erforderliche Gegengewicht zu halten. Dieser Masse schliesst sich dann der dritte, ebenfalls sehr lange Seitensatz an, und zum Schlusse wird der Hauptsatz noch einmal im Auszuge wiederholt, und das Ganze mit einem weiter fortgeführten, dem Hauptsatze entlehnten Motive zu Ende gebracht.

Andere Beispiele dieser Gattung finden wir in dem Schlusssatze der Mozart'schen B dur Sonate Nr. 9, und in dem Rondo der Beethoven'schen Sonate op. 90. —

An die Stelle der mehr oder weniger mangelhaften fünften Rondoform tritt, diese Mängel ausgleichend,

die sechste Rondoform.

An der fünften Rondoform hatten wir vorzugsweise die zu grosse Masse des Neuen, welches sich neben dem Hauptsatze geltend zu machen suchte, zu tadeln. Die sechste Rondoform verwirft daher den dritten Seitensatz, und setzt an dessen Stelle etwas schon Dagewesenes: «den ersten Seitensatz», weil neben dem Hauptsatze zunächst wohl dieser unsere Aufmerksamkeit auf sich zog, und weil wir, wie schon bemerkt, nach einer früher in uns angeregten Nebenstimmung vor dem Schlusse des Ganzen wohl noch einmal zurückkehren möchten. Natürlich kann dieser erste Seitensatz jetzt in keiner andern, als der Haupttonart auftreten. Die Gründe, wesshalb dies geschehen muss, wurden schon bei Besprechung der dritten Rondoform angeführt. Eine Ausnahme davon machen jedoch diejenigen Tonstücke, deren Haupttonart eine Molltonart ist. Bei diesen Tonstücken tritt nämlich der erste Seitensatz fast immer in der Paralleldurtonart auf. Wollte man nun bei der Wiederkehr dieses Satzes denselben in der Haupttonart, also in einer Molltonart auftreten lassen, so würde dadurch nicht allein der Charakter desselben gänzlich verändert, sondern es würde auch durch die Aufeinanderfolge zweier in Molltonarten stehender Sätze nur Trübes auf Trübes gehäuft werden. Aus diesen Gründen lässt man daher den ersten Seitensatz bei dessen Wiederkehr ebenfalls in einer Durtonart, und zwar in der mit der Haupttonart auf demselben Grundtone stehenden Durtonart auftreten.

Wäre also z. B. C moll die Haupttonart gewesen, und der erste Seitensatz wäre in Es dur aufgetreten, so müsste er bei seiner Wiederkehr in C dur erscheinen. Auf ihn folgte dann wieder der in der Haupttonart stehende Hauptsatz. Ueber die Construction der einzelnen Sätze ist weiter nichts zu bemerken, als dass der zweite Seitensatz des Umstandes wegen, dass der Hauptsatz und der erste Seitensatz bei dieser Rondoform mehr oder minder zu einer compakten Masse verschmolzen sind, jetzt eine grössere Ausdehnung erhalten muss, um dieser wiederkehrenden Hauptmasse das erforderliche Gegengewicht halten zu können, und nicht gänzlich in den Hintergrund gedrängt zu werden. Ferner ist zu bemerken, dass diese und auch die folgende (siebente und letzte) Rondoform ihrer grossen Ausdehnung halber nicht mehr bei Tonstücken von langsamerm Tempo angewandt werden, indem dieselbe dadurch eine übermässige Länge erhalten würden. In der Regel sind bei diesen beiden Rondoformen die einzelnen Haupttheile durch ziemlich ausgedehnte Ueberleitungssätze mit einander verbunden. — Beispiele von der sechsten und siebenten Rondoform sind in grosser Zahl vorhanden. Ein treffliches Beispiel von der sechsten Rondoform finden wir an dem Finale der Beethoven'schen *Sonate pathetique.* Der Hauptsatz dieses Tonstückes besteht aus einer bis zu 17 Takten verlängerten Periode. Darauf folgt ein siebentaktiger Ueberleitungssatz, an den sich dann der 37 Takte lange zweitheilige erste Seitensatz, dessen beiden Theile sich gangartig auflösen, anschliesst. Dann kehrt der Hauptsatz unverändert wieder. Ohne Ueberleitung beginnt nun der zweite Seitensatz, der sich in einen auf der Dominante stehenden Orgelpunkt auflöst, und vermittelst dessen die innige Verbindung mit dem nun folgenden Hauptsatze bewerkstelligt wird. An diesen schliesst sich dann der jetzt in C dur stehende, sich auch hier gangartig auflösende erste Seitensatz, dem wieder der Hauptsatz folgt. Das Ganze wird dann mit einem ziemlich ausgedehnten, aus Motiven des ersten Seitensatzes gebildeten Schlusssatze zu Ende geführt. — Ein nicht minder schönes Beispiel finden wir an dem Finale der Mozart'schen D dur Sonate Nr. 7. In diesem Tonstücke besteht der Hauptsatz aus einer sechzehntaktigen Doppelperiode. Darauf folgt ein 24 Takte langer Ueberleitungssatz, an den sich der ebenfalls sehr ausgedehnte erste Seitensatz anschliesst. (Das Uebrige mag sich zur Uebung der Schüler selbst erklären.)

In der sechsten Rondoform schlossen sich Hauptsatz und erster Seitensatz viel engcr an einander, als das bis dahin geschehen, so dass man Hauptsatz und ersten Seitensatz füglich als ein zu einer grössern Hauptmasse zusammengeschmolzenes Ganzes ansehen kann. Um dieser vereinigten Hauptmasse das erforderliche Gegengewicht halten zu können, musste, wie schon gesagt, auch der zweite Seitensatz eine grössere Ausdehnung erhalten. Die Verschmelzung des Hauptsatzes und des ersten Seitensatzes zn einem grössern Ganzen tritt also bei dieser Rondoform so ziemlich in den Vordergrund. Diese Vereinigung der beiden Sätze zu einem grössern in sich abgeschlossenen Ganzen findet aber in der nun folgenden

siebenten Rondoform

erst ihren wahren und vollen Ausdruck, indem bei dieser Rondoform aus Hauptsatz und erstem Seitensatze ein eigener, bestimmt abschliessender Theil gebildet wird. Ihr Hauptcharakterzug ist aber eigentlich der, dass in ihr nach dem Abschlusse des ersten Seitensatzes die Wiederholung des Hauptsatzes vermieden, und an dessen Stelle ein eigner neuer Satz, ein Schlusssatz gesetzt, wird welcher den ersten Theil fest abschliesst. Dieser Schlussatz muss stets seiner Bestimmung, das Ganze zur Ruhe zu bringen, getreu bleiben. Sein Inhalt und seine innere Einrichtung müssen so beschaffen sein, dass die Neigung zum Enden in ihm immer empfindbar, nur bald verzögert, bald durch Abschweifungnn oder Trugschlüsse scheinbar aufgegeben, dann aber wieder aufgegriffen wird. Ein neuer, sich vollständig ausbildender Gedanke kann also in ihm nicht zum Ausdrucke kommen. Er wird daher zum grössten Theile, je nach der Ausdehnung und der Gewichtigkeit des Vorhergehenden bald aus einer grössern oder kleinern Anzahl an einander gereihter Sätze, aus einer Satzkette bestehen müssen. Ein gangartiges Wesen wäre ihm nicht zusagend, indem in einem Gange die Neigung zum Enden gar nicht empfunden wird.

Nach dem Abschlusse des ersten Theils, der in der Regel wiederholt wird, hebt unmittelbar der zweite Seitensatz als zweiter Theil an. Wenn schon bei der vorigen Rondoform der zweite Seitensatz eine grössere Ausdehnung für sich in Anspruch nahm, so hat bei dieser Rondoform diese Anforderung eine noch

um so viel grössere Berechtigung, indem der Hauptsatz und der erste Seitensatz sich zu einer Hauptmasse vereinigt. und sich vermittelst des Schlusssatzes als ein selbständiges Ganzes vollständig abgerundet haben, und weil ausserdem diese Gesammtmasse nach dem Abschlusse des zweiten Seitensatzes vollständig wiederkehrt. Aus diesen Gründen muss daher der zweite Seitensatz ungefähr dieselbe Ausdehnung erhalten, die der ganze erste Theil hatte. Auf diese Weise erlangt derselbe aber auch eine besondere Wichtigkeit, und lenkt unsere Aufmerksamkeit mehr oder weniger von dem Hauptsatze hinweg. Zu dem Hauptsatze müssen wir aber um jeden Preis zurückkehren. Nach diesem ausgedehnten und in der Regel sehr erregten zweiten Seitensatze bedürfen wir zu dessen Beruhigung und zur Rückkehr in den Hauptsatz eines bedeutendern und gewichtigern Ueberleitungssatzes. Dazu bietet uns der Orgelpunkt wohl den passendsten Stoff. Der zweite Seitensatz wird sich also meistens gangartig auflösen müssen, und wird dann stets mit einem auf der Dominante stehenden Orgelpunkte enden, d. h. er wird vermittelst dessen in die nun folgende Hauptmasse überleiten. — Wie bei der vorigen, so erscheint auch bei dieser Rondoform der in der Hauptmasse wieder auftretende erste Seitensatz nicht mehr in seiner frühern Tonart, sondern diesmal in der Haupttonart. Dasselbe gilt von dem mit der Hauptmasse ebenfalls wieder auftretenden frühern Schlusssatze.

Beispiele dieser Rondoform finden sich ebenfalls in grösserer Menge. Mozart hat sie fast in seinen sämmtlichen Sonaten für Klavier so wie auch in denen für Klavier und Violine als Finale angewandt. Die Schlussätze der meisten Symphonieen, Streichquartette, überhaupt der Instrumentalcompositionen sind in dieser Rondoform verfasst. Sie ist denn auch wirklich die vollkommenste aller Rondoformen. Ein ausgezeichnetes Beispiel derselben findet der Schüler unter Andern an dem Finale der Beethoven'schen F moll Sonate op. 2.

Die siebente Rondoform bildet den Uebergang zur Sonatenform.

Wie schon früher mitgetheilt, verstehen wir unter diesem Ausdrucke nicht die Sonate selbst, sondern deren erster Satz, den sogenannten Allegrosatz. In dieser Form (in der Sonatenform) sind ebenfalls eine grosse Masse von Tonstücken verfasst.

Fast sämmtliche Ouverturen, der erste Satz der Streichquartette, der Symphonieen, natürlich auch der erste Satz der Sonaten selbst gehören dieser Form an. Nur ist von den Ouverturen zu bemerken, dass in ihnen der erste Theil nicht wiederholt wird, und dass ihnen meistens ein in einem langsamen Tempo verfasster Einleitungssatz, eine Introduktion vorausgeht.

Die Sonatenform hat viele Aehnlichkeit mit der letzten Rondoform. Sie unterscheidet sich von jener nur dadurch, dass in ihr kein zweiter liedförmiger Seitensatz, dessen Inhalt sich von dem Hauptsatze und dem ersten Seitensatze wesentlich unterscheidet, aufgestellt wird. Statt dieses zweiten Seitensatzes wird in der Sonatenform, je nach der Ausdehnung und der Gewichtigkeit der Hauptmasse, nur ein satzkettenartiger grösserer oder kleinerer Mittelsatz, der seine Themate aus der Hauptmasse, also aus dem Haupsatze und dem Seitensatze, welcher letztere hier auch «Gesangsatz» genannt wird, entlehnen muss, aufgestellt. Dieser Mittelsatz, womit der zweite Theil beginnt, erhält aber nie die Ausdehnung, die der zweite Seitensatz der siebenten Rondoform hatte. Auch entbehrt er nicht selten des in die Hauptmasse überleitenden, auf der Dominante stehenden Orgelpunktes. Ferner ist von diesem Mittelsatze zu bemerken, dass er meistens in verschiedenen (und oft in ganz entfernten) Tonarten umherschweift, und dass sich in ihm die beste Gelegenheit bietet, ein Motiv thematisch zu verarbeiten, wovon in dem folgenden Abschnitte die Rede sein wird.

Um eine vollständige Uebersicht von der ebenfalls aus zwei grossen Theilen bestehenden Sonatenform, deren zweiter Theil in der Regel viel länger ist als der erste, zu erhalten, theilen wir sie in folgende Hauptgruppen ab:

Erster Theil.

1. Themagruppe oder Hauptgedanke; bleibt im Haupttone.
2. Ueberleitungsgruppe. Modulirt nach derjenigen Tonart, in welcher der Seitensatz aufgestellt werden soll, und endigt in der Regel in dieser neuen Tonart mit einem Halbschlusse.
3. Seitensatz oder Gesangsgruppe. Ist die Haupttonart eine Durtonart, so steht dieser Satz in der Regel in der Durtonart der Oberdominante; ist die Haupttonart aber eine

Molltonart, so steht er meistens in der Paralleldurtonart. In Bezug auf seinen Inhalt muss sich dieser Satz von dem Hauptsatze wesentlich unterscheiden. Obgleich er den Gegensatz zum Hauptsatze bilden muss, so muss er sich dennoch mit ihm zu einer höhern Einheit innig vereinen. Weil im Hauptsatze sich stets das Energische, das Bestimmte, das absolut Herrschende ausspricht, so muss (im Gegensatze zu ihm) sich in dem Seitensatze das Mildere, das Sanftere und Weibliche ausprägen, wesshalb er denn auch Gesangsatz genannt wird.

4. Schlusssatz oder Schlussgruppe; bewegt sich (mit nur geringen Abschweifungen nach andern Tonarten) hauptsächlich in derjenigen Tonart, in welcher der Gesangsatz stand, und schliesst auch in dieser Tonart.

Zweiter Theil.

5. Mittelsatz. Entlehnt seine Motive aus dem ersten Theile, modulirt in verschiedene und entferntere Tonarten, endigt häufig mit einem auf der Dominante stehenden Orgelpunkte, und leitet über in den Hauptsatz.

6. Hauptsatz oder Themagruppe,	Schon Dagewesenes;
7. Ueberleitungsgruppe,	bleibt im Ganzen
8. Erster Seitensatz,	genommen in der
9. Schlussgruppe nebst Anhang.	Haupttonart.

Das wäre also in gedrängter Kürze die Normalconstruction der Sonatenform. Ueber einzelne Bestandtheile derselben ist schon zum grössten Theile das Nothwendige gesagt worden; nur Einiges bleibt daher noch nachzutragen. — Für's Erste muss bemerkt werden, dass die im zweiten Theile stattfindende Wiederkehr der Hauptmasse nicht auf einer todten Wiederholung derselben beruhen darf, sondern dass sie als eine Ausgeburt jener erscheine, um so wieder neuen Reiz zu gewinnen. Man wird daher bei der Wiederholung der Hauptmasse gar manche Veränderungen, andere Wendungen in der Melodie, andere Harmonisirungen, und bei Orchesterwerken andere Instrumentationen anwenden müssen. Für's Zweite fragt es sich, in welcher Form die beiden Hauptbestandtheile, der Hauptsatz und der Seitensatz auftreten sollen oder können: ob in der Form eines einfachen oder erweiterten Satzes, einer einfachen oder erweiterten

Periode, einer Satzkette oder eines zweitheiligen Tonstückes? Die Entscheidung dieser Frage ist ganz der Intention des Componisten anheimgegeben. Am wenigsten geeignet ist für den Hauptsatz die Form der einfachen Periode, indem in ihr wegen ihres sichern und bestimmten Abschlusses keinen Trieb zum weitern Fortschreiten liegt. Viel besser eignet sich für den Hauptsatz dagegen die Form der erweiterten Periode, oder die gangartig fortgeführte Periode, indem in diesen sich viel mehr Anknüpfungsmomente für den Ueberleitungssatz auffinden lassen. Dass der Hauptgedanke auch in der Form eines Satzes, namentlich eines innerlich erweiterten Satzes auftreten könne, sehen wir z. B. an dem Allegrosatze der Beethoven'schen Es dur Sonate op. 31, No. 3. Ein Beispiel, wo der Hauptgedanke in Form einer Satzkette auftritt, finden wir unter Andern in Beethovens Sonate op. 31. No. 1 und in dessen Sonate op. 53. Beispiele, in denen der Hauptgedanke in der Form einer erweiterten Periode auftritt, finden wir an Beethovens op. 28, op. 90 und an mehrern Mozart'schen Sonaten. Dass auch der Hauptsatz aus mehrern aneinander gereihten, wenngleich in sich abgeschlossenen Gedanken (Perioden) bestehen kann, sehen wir z. B. an der Mozart'schen F dur Sonate Nr. 3. Dort besteht der erste Gedanke aus einer zwölftaktigen und der folgende aus einer zehntaktigen Periode, nach welchen der 18 Takte lange gangartige Ueberleitungssatz beginnt. Derartige Fälle gehören jedoch schon mehr zu den Seltenheiten. Häufiger findet man dagegen in dem Seitensatze mehrere in sich abgeschlossene Gedanken zu einem Ganzen vereinigt. Beispiele davon finden sich in der Mozart'schen C moll Sonate und in seiner B dur Sonate Nr. 4 (der Breitkopf'schen Ausgabe). — Ferner ist zu bemerken, dass der Ueberleitungssatz gar oft in der Verlängerung des Hauptsatzes aufgeht, so dass ein eigentlicher Ueberleitungssatz nicht mehr vorhanden ist. Dies ist z. B. der Fall in der Beethoven'schen F moll Sonate op. 2, in welcher der Hauptgedanke zwar mit einem regelmässig gebauten Vordersatze beginnt, der Nachsatz aber nicht zum Abschlusse gelangt, sondern gangartig bis zu dem mit dem zwanzigsten Takte eintretenden Seitensatze weiter geführt wird. — Oft wird auch nach oder mit dem Schlusse des Hauptsatzes auf den Anfang desselben wieder zurückgegangen, so dass man sich eine Wiederholung des

Hauptsatzes erwartet; dann aber wird abgelenkt, und aus der weitern Fortführung entwickelt sich ein Ueberleitungssatz, der zuweilen sehr kurz, manchmal aber auch von ziemlich bedeutender Ausdehnung ist. Beispiele dieser Art finden wir an der Mozart'schen C moll Sonate, an dessen B dur Sonate Nr. 4, an seiner herrlichen A moll Sonate Nr. 6, an Beethoven's op. 10, op. 14 u. A. —

Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass man aus besondern Gründen den Seitensatz zuweilen auch in einer andern, als in der Dominantentonart, und bei Tonstücken, deren Haupttonart eine Molltonart ist, denselben in einer andern, als in der Paralleldurtonart aufstellt. So stellte z. B. Beethoven in der *Sonate pathetique* den Seitensatz nicht in der Paralleldurtonart Es dur, sondern in Es moll auf. In seiner launigen G dur Sonate op. 31 Nr. 1 stellt er den Seitensatz in H dur auf. Darauf wiederholt er dieselbe Melodie im Basse, lässt sie dort aber in dem mit G dur näher verwandten H moll auftreten, und führt sie gangartig weiter zum Schlusssatze, in welchem noch H dur mit H moll kämpft, letzteres aber doch schliesslich den Sieg davon trägt. In seiner C dur Sonate op. 53 stellt er den Seitensatz ebenfalls in der Durtonart der grossen Oberterz, in E dur auf. — Ueberhaupt finden wir bei Beethoven eine ungeheure Mannigfaltigkeit der Formen und der Wahl der Mittel, welches wir mit Ausnahme von S. Bach und G. F. Händel bei keinem der übrigen ältern Meister bemerken. Dem auch nur oberflächlichen Beobachter wird es z. B. auch nicht entgangen sein, dass die meisten der Mozart'schen Sonaten so ziemlich über einen Leisten geschnitten sind, was sich von den Beethoven'schen Sonaten durchaus nicht sagen lässt, indem unter diesen kaum zwei zu finden sind, die in ihrer ganzen Anlage eine völlige Uebereinstimmung zeigen.

Aus dem Vorhergehenden ist ersichtlich, dass es auch von der Sonatenform eine Menge Spielarten gibt. Dessenungeachtet ist es nicht rathsam, die von der Normalform etwa mehr oder weniger abweichenden Tonstücke in besondere Arten einzutheilen, denn in ihren Grundzügen stimmen diese Spielarten trotzdem alle miteinander überein. In Allen finden wir immer einen Hauptsatz, einen Seiten- und Schlusssatz, einen Mittelsatz, dem

dann die Wiederholung der Hauptmasse folgt. Nur eine Unterart macht sich bei dieser Gattung bemerklich; es ist

die Sonatinenform.

Der Hauptcharakterzug der Sonatinenform ist der, dass ihre Haupttheile von geringerem Umfange und geringerer Bedeutung sind und dass nicht immer in einem besondern Ueberleitungssatze nach derjenigen Tonart, in welcher der Seitensatz aufgestellt wird (nach der Dominantentonart) modulirt wird, sondern dass der (zum öftesten verlängerte) Hauptsatz mit einem Halbschlusse in der Haupttonart endigt. Auch der Mittelsatz, dem ausserdem auch jene tiefere Durcharbeitung der Hauptmotive abgeht, hat meistens nur eine sehr kleine Ausdehnung; oft besteht er sogar nur aus 12 bis 16 Takten. Die im zweiten Theile stattfindende Wiederkehr der Hauptmasse ist denn auch meistens nichts weiter als eine wörtliche Wiederholung derselben im Haupttone. Ferner besteht die ganze Sonatine in der Regel nur aus zwei Sätzen: einem Allegro und einem Rondo, seltener aber aus drei Sätzen; wohingegen die Sonate immer aus drei oder vier Sätzen, einem Allegro, einem Andante, einem Menuett oder Scherzo und einem Rondo-Finale besteht.

Es wäre überflüssig, noch ein Langes und Breites über diese beiden Kunstformen zu sagen, indem man sich dieselben doch nur durch das Studium guter Muster, namentlich der Beethoven'schen Klaviersonaten zu eigen zu machen im Stande ist. Statt dessen wollen wir einige dieser Tonstücke in ihre Hauptbestandtheile zerlegen, um so dem Schüler das Verständniss dieser Tonwerke zu erleichtern: denn nur aus den Werken unserer grossen Meister vermögen wir die Gesetze des Schönen zu erkennen, um sie bei eigenen Arbeiten in Anwendung zu bringen; desshalb studiren wir am Besten die Quelle der Regeln, die Meisterwerke selbst. Regeln sind ja, wie *Dehn* ganz treffend sagt, keineswegs willkührliche Satzungen, sondern die durch das Gehör bestimmten Bedingungen zum Wohlklang, und die Summe der Erfahrungen, welche unsere grossen Meister gemacht und uns hinterlassen haben.

Betrachten wir also für's Erste den Allegrosatz der lieblichen Beethoven'schen Sonatine op. 49, Nr. 2. Ihr Hauptsatz besteht

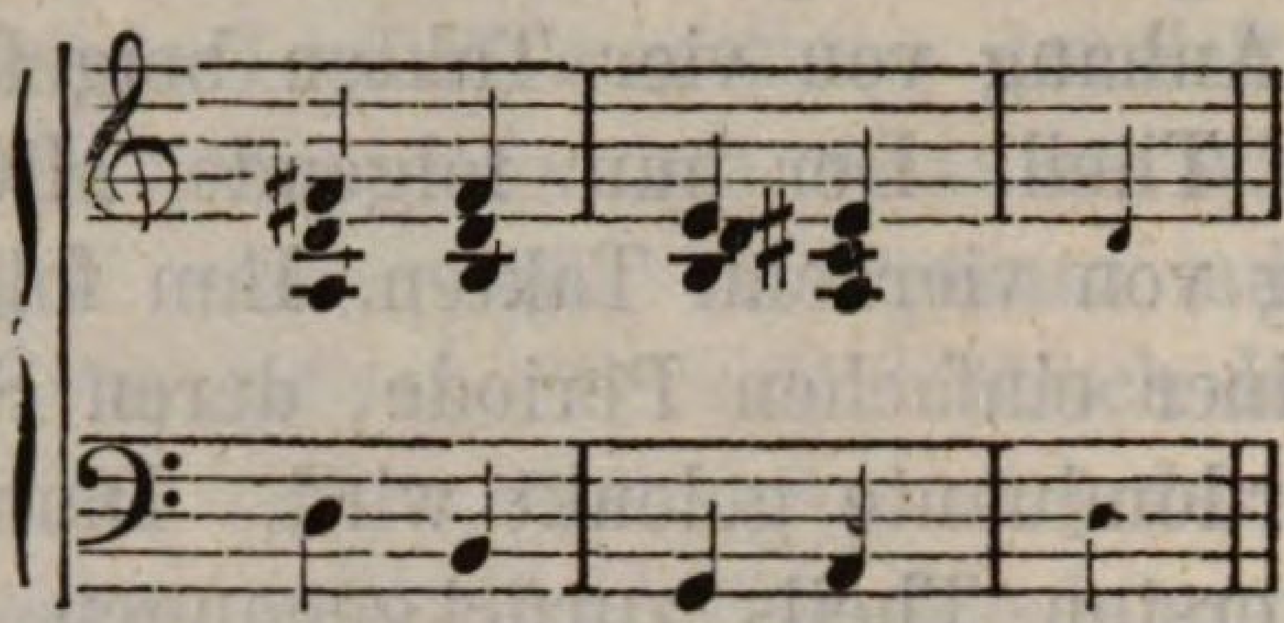
aus einer durch Wiederholung einzelner Glieder bis zu 14 Takten verlängerten Periode, welcher noch ein Anhang von 6 Takten beigefügt ist.

Dieser Anhang endigt mit einem Halbschlusse in der Haupttonart. Darauf beginnt der in der Form einer Doppelperiode auftretende Seitensatz. Er endigt mit dem sechzehnten Takte, mit welchem auch gleichzeitig der Schlusssatz beginnt, dem ebenfalls wieder ein Anhang von vier Takten beigefügt ist. Hiermit endigt der erste Theil. Der nun folgende Mittelsatz hat nur eine Ausdehnung von vierzehn Takten. Ihm folgt der Hauptsatz in der Gestalt einer einfachen Periode, deren Schluss nach der Tonart der Unterdominante gelenkt wird. Dann wird auf den Schlussatz des ersten Theils zurückgegangen und darauf an die frühere Verlängerung des Hauptsatzes angeknüpft und dieselbe wörtlich wiederholt. Dann erfolgt die wörtliche Wiederholung des Seitensatzes und des Schlusssatzes in der Haupttonart. Der frühere Anhang ist jetzt bis zu sieben Takten erweitert.

Für's Zweite wollen wir den leicht verständlichen Allegrosatz der Beethoven'schen G dur Sonate op. 14. einer nähern Besprechung unterziehen. — In diesem Tonstücke hat der Hauptgedanke die Form einer einfachen Periode von acht Takten. An ihn schliesst sich der in derselben rythmischen Bewegung beginnende, gegen das Ende aber eine lebhaftere Bewegung annehmende Ueberleitungssatz. Er hat eine Ausdehnung von 17 Takten. In ihm wird über A dur nach der Dominantentonart D dur, in welcher der Seitensatz aufgestellt ist, modulirt. Er endigt zwar nicht, wie dies gewöhnlich der Fall ist, mit einem Halbschlusse in der Dominantentonart D dur, sondern mit einem Ganzschlusse in A dur, welches aber dem Umstande zuzuschreiben ist, dass er in einen auf der Dominante stehenden Orgelpunkt ausläuft. Auch kann die gesteigerte Bewegung, die er gegen das Ende hin angenommen hat, nur dazu dienen, das Drängen nach dem Seitensatze deutlicher auszudrücken. Mit dem sechsundzwanzigsten Takte beginnt nun der Seitensatz in D dur. Der Hauptinhalt dieses Satzes ist ebenfalls in den ersten 8 Takten, mithin in einer einfachen achttaktigen Periode ausgesprochen. Diese Periode wird aber durch Anhängsel und Wiederholungen bis zu einer zweiundzwanzigtaktigen Periode verlängert. Der Seitensatz endigt also mit dem sieben und vier-

zigsten Takte, mit welchem Takte denn auch gleichzeitig der Schlusssatz eingeleitet wird. Der eigentliche Schlusssatz reicht blos bis zum achtundfünfzigsten Takte, mit welchem Takte der Anfang des (sechs Takte langen) Anhanges zusammenfällt. Vom fünften Takte des Schlusssatzes an ist die folgende, mehrmals nacheinander wiederholte Schlussformel ganz deutlich herauszuhören,

321.



in welcher sich die Neigung zum Enden klar ausspricht. Der zweite Theil hebt mit dem Hauptmotive des Hauptsatzes in G moll an. Im weitern Verlaufe (mit Eintritt des elften Taktes) wird in B dur an den Seitensatz errinnert, und werden die fünf ersten Takte desselben in dieser Tonart wörtlich wiederholt. Dann aber wird das erste Motiv desselben noch zwei Takte lang festgehalten, worauf dann das Hauptmotiv des Hauptsatzes im Basse erst in As dur, dann in C moll auftritt. Dann wird nach G moll modulirt, und tritt alsdann das Hauptmotiv wieder in dieser Tonart im Basse ein. Im fernern Verlaufe werden dann noch die Tonarten F moll, B dur und Es dur berührt und in der letztern mit einem Halbschlusse abgeschlossen. Dann wird der Hauptsatz in Es dur im Auszuge gebracht, und das zweite Motiv desselben zur weiteren Fortführung desselben benutzt. Das Ganze läuft dann in einem sehr langen Orgelpunkte auf der Dominante, in welchem gegen das Ende ausschliesslich das Hauptmotiv benutzt ist, zu Ende. Damit endigt der überaus reiche und sehr erregte Mittelsatz. Beruhigend tritt nun wieder der Hauptsatz in wörtlicher Wiederholung ein. Dann folgt der frühere Ueberleitungssatz, in welchem jetzt über die Unterdominante C dur nach D dur modulirt wird, und der wieder wie früher in einem Orgelpunkte endigt. Dann wird der ganze Seitensatz und der Schlusssatz wörtlich in der Haupttonart wiederholt. Darauf folgt noch ein längerer auf der Tonika stehender Orgelpunkt, in welchem die Motive des Hauptsatzes wieder benutzt werden, und in welchem das durch den Schlusssatz beruhigte Gemüth

noch einmal eine kleine Erhebung versucht, dann aber gänzlich beruhigt in sich versinkt.

Noch eine andere Beethoven'schen Sonate wollen wir so ganz flüchtig nach ihren Hauptbestandtheilen kennen lernen. Es ist die C moll Sonate op. 10. In diesem Tonstücke reicht der durch sein zerrissenes Wesen sich bemerkbar machende, sich aber fest und vollkommen abschliessende Hauptsatz bis zum dreissigsten Takte einschliesslich. Nach einem Takte Pause beginnt der gangartige, sich in einen Orgelpunkt auflösende Ueberleitungssatz. Er reicht bis zu dem sechsundfünfzigsten Takte. Dem zerrissenen Hauptsatze gegenüber tritt dieser Satz im strengsten *legato* auf, und bildet so einen hübschen Gegensatz zu jenem. Aus dieser ruhigen Bewegung des Ueberleitungssatzes erhebt sich nun mit jugendlicher Frische und der grössten Lebhaftigkeit der Seitensatz. Er reicht bis zum fünfundneunzigsten Takte, mit welchem der zwölf Takte lange Anhang beginnt, der den ersten Theil endigt. Der Schlusssatz ist also durch die stattgefundene Verlängerung des Seitensatzes in diesem aufgegangen. Der zweite Theil hebt mit dem Hauptmotive des Hauptsatzes an und lenkt nach F moll, in welcher Tonart mit dem dreizehnten Takte eine regelmässig gebaute achttaktige Periode, deren Motive an den ersten Ueberleitungssatz erinnern, beginnt. Dieselbe Periode wird dann in B moll wiederholt, ein Motiv derselben ergriffen, und gangartig bis zu dem mit dem dreiundfünfzigsten Takte beginnenden Orgelpunkte weiter geführt. Nach dem Orgelpunkte findet dann die (bis auf die weggelassenen letzten acht Takte) wörtliche Wiederholung des Hauptsatzes statt. Darauf hebt nach einem Takt Pause der frühere ruhige Ueberleitungsatz, aber jetzt in einer andern Tonart (in Ges dur) an, und modulirt in gangartigem Fortschreiten in einen auf C stehenden Orgelpunkt, der den Hörer darüber noch im Zweifel lässt, ob F dur oder F moll darauf folge; und nun beginnt der erste, jetzt aber in F dur stehende Seitensatz. In den letzten vier Takten desselben wird nach C moll gelenkt, und nun wird der Seitensatz mit einigen Variirungen auch noch in dieser Tonart wiederholt. Alles Nachfolgende ist eine getreue Wiederholung des schon Dagewesenen in der Haupttonart.

Wir können diesen Abschnitt nicht schliessen, ohne dem Schüler das fleissige Studium der Mozart'schen und Beetho-

ven'schen Sonaten noch einmal recht warm an's Herz zu legen. Er lernt dadurch nicht nur ein richtiges Maasshalten in Betreff der den Haupttheilen zu gebenden Ausdehnung, sondern er kann sich in ihnen auch von der Wirksamkeit der (in dem folgenden Abschnitte zu besprechenden) thematischen Verarbeitung eines Grundgedankens, wodurch allein die wahre Einheit in der Mannigfaltigkeit hervorgerufen wird, auf das Klarste überzeugen. Das Studium dieser Compositionen ist ihm schon aus dem Grunde unerlässlich, indem die Fertigkeit, einen kleinern oder grössern Grundgedanken thematisch zu verarbeiten, gerade eine der Hauptanforderungen ist, die man an den gewandten Organisten stellt. Ferner vergesse er bei diesem Studium auch nicht, ein aufmerksames Auge auf die Anordnungen der Contraste in Betreff der Bewegung und der Tonstärke zu halten, und ihre Wirkungen zu prüfen. Nur auf diesem Wege wird er seinen Geschmack bilden, und sich befähigen, ähnliche Tonwerke zu schaffen.

§ 60.

Gar oft hat man Gelegenheit von angehenden Compositionsschülern die Aeusserung zu vernehmen: «Ich habe zwar sehr oft schöne musikalische Ideen im Kopfe; versuche ich sie aber aufzuschreiben, so lässt mich meine Fantasie in der Regel nach den ersten vier oder acht Takten schon im Stiche. Ich weiss dann entweder nicht, auf welche Weise ich weiter fortkommen soll, oder es passt meist der neuerfundene folgende Gedanke nicht zu dem Vorhergehenden. Im besten Falle bringe ich es aber nur bis zu einer Reihe unzusammenhängender und in sich abgeschlossener Perioden, aus welchen sich entweder nur ein Marsch, ein Tanz oder so was Aehnliches machen lässt. Es ist mir daher schlechterdings unbegreiflich, auf welche Weise die grossen Componisten so ausgedehnte Musikstücke, und wie man sagen hört, oft mit grosser Leichtigkeit und Geschwindigkeit zu Stande bringen.» So der Unkundige. Der in die Sache Eingeweihte hingegen weiss, dass kein grösseres, auf Gediegenheit Anspruch machendes Musikstück aus lauter neuen Gedanken besteht, sondern aus einem grössern oder kleinern Grundgedanken herausgesponnen und entwickelt ist.*) Dieser

*) Hier ist eigentlich nur Rede von der Instrumentalcomposition.

Grundgedanke kann nun entweder in der Form einer Periode, eines Satzes, eines Abschnittes oder gar eines Motivs auftreten: denn es gibt kaum eine Tonverbindung,* und wäre sie auch noch so unscheinbar, welche nicht einen Keim der Entwicklung in sich trüge. Die Wahrheit dieses Satzes beweist uns untern Andern Beethoven mit dem ersten Allegro seiner C moll Symphonie auf eine eklatante Weise, indem er dort aus dem folgenden höchst unscheinbaren Motive

322.


einen der herrlichsten Orchestersätze hervorzauberte. Während also der Unerfahrene unbarmherzig alles gleich wieder wegwirft, weiss dagegen der Erfahrene, dass kaum eine Tonverbindung so einfach und so schlecht sei, als dass der vollendete Meister nicht irgend etwas Brauchbares daraus machen könne. Der Grundgedanke ist natürlich um so besser, je bestimmter er eine gewisse Seelenstimmung andeutet oder ausdrückt. Die Erfindung eines guten Grundgedankens wird aber selbst dem vollendeten Meister nicht immer so ganz leicht. So erzählt man z. B. von Beethoven, dass er oft tage- und wochenlang nach einem solchen gesucht habe. Die besten Grundgedanken bringt bekanntlich der Zufall. Irgend eine Begebenheit, eine plötzliche Ueberraschung, ja sogar ein beim « Spielen aus dem Stegreife » auf dem Instrumente falsch gegriffener, d. h. ein nicht beabsichtiger Ton vermag in uns

Die Gesangcomposition beruht nur theilweise auf diesen Grundsätzen, indem bei dieser der Text maassgebend ist. Von der in Rede stehenden Compositionsmanier kann in der Gesangmusik eigentlich nur bei der Chorcomposition Anwendung gemacht werden, und auch dieses kann nur in beschränkterem Maasse stattfinden. Bei der Gesangcomposition, namentlich bei der Liedcomposition für eine Singstimme, kömmt es vor Allem darauf an, die Accente des Textes, die Hebungen und Senkungen des Sprachtones in ein helleres Licht zu stellen. Ausserdem ist bei derselben ganz besonders auf Wahrheit im Ausdrucke, leichte Sangbarkeit und Fasslichkeit ein besonderes Augenmerk zu richten. Bei der Gesangcomposition überhaupt muss es das erste Geschäft des Componisten sein, sich vorerst in die Seelenstimmung des Dichters zu versenken. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muss mit erneuter Kraft im Innern des Componisten auflodern, und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in seiner Seele wie ein tiefes Geheimniss ruht!

einen sehr guten Grundgedanken zu erzeugen. In günstigen Augenblicken schiessen die Grundgedanken wie Blitze in Masse in unserm Innern auf, während wir bei dem « Nichtaufgelegtsein » oft sehr lange vergeblich nach einem solchen herumsuchen. Wir können daher Jedem, der öfters aus dem Stegreife zu spielen genöthigt ist — und das ist wohl zumeist der katholische Organist — die von uns befolgte Praxis als eine sehr gute anrathen. « Wir haben nämlich stets einen Bleistift und ein Notenblatt auf unserm Orgelpulte in Bereitschaft, um einen während des Orgelspiels zufällig gefundenen guten Grundgedanken augenblicklich notiren zu können. » Auf diese Weise erhält man dann so nach und nach eine ganze Collektion kleinerer oder grösserer Tonbilderchen, die den Vortheil gewährt, dass man um die Aufsuchung eines guten Grundgedankens resp. eines guten Motivs in ungünstigen Augenblicken nie in eine augenblickliche Verlegenheit kommen kann.

Die Kunst, aus einem Grundgedanken grössere Tonstücke herauszuspinnen, wird « Thematische Arbeit » genannt. Die ältern Componisten, namentlich Haydn, Mozart und Beethoven waren vollendete Meister in dieser Kunst, wie das vorzugsweise ihre grössern Instrumentalcompositionen beweisen. Leider ist die Kunst aber bei so vielen der heutigen Componisten nicht mehr anzutreffen, wie das ihre Werke beweisen. Man betrachte nur einmal den grössten Theil der neuern Instrumentalwerke. Wie fallen sie nicht gegen die Compositionen jener alten Meister so bedeutend ab! Ja eine gute neuere Klaviersonate oder eine gute Sonate für Klavier und Violine, oder ein gutes Streichquartett sind eine Seltenheit geworden; und zwar einzig und allein aus dem Grunde, weil den meisten der neuern Componisten die Kunst der thematischen Arbeit abgeht. Für Mannigfaltigkeit ist zwar in diesen Compositionen hinreichend gesorgt — indem sich in ihnen fort und fort eine neue in sich abgeschlossene Melodie an die andere neue anschliesst, und oft in einer einzigen Nummer fast der ganze Quintenzirkel durchlaufen wird — desto weniger aber für Einheit. Es waltet in ihnen also nicht jenes in der Natur des Menschen begründete allgemeine Kunstgesetz: «Die Einheit in der Mannigfaltigkeit» ob. Daher kömmt es denn auch, dass diese Compositionen wie Eintagsfliegen kommen und wieder verschwinden. Es verhält sich mit der Musik gerade wie mit

andern Künsten z. B. der Redekunst und der Baukunst. Ebenso wenig als eine grössere Rede, die sich nicht aus einem Grundgedanken logisch entwickelt, den Zuhörer zu fesseln und auf ihn einen nachhaltigen Eindruck zu machen im Stande ist, ebensowenig vermag auch ein Musikstück, das jenes obersten Kunstgesetzes entbehrt, den Zuhörer zu fesseln, und auf ihn einen guten, nachhaltigen Eindruck zu machen.

Wenn nun auch in Folgendem gezeigt und gelehrt werden wird, in wie mannigfaltiger Weise ein musikalischer Grundgedanke oder einzelne Bestandtheile desselben umgebildet d. h. thematisch verarbeitet werden können, so kann dagegen nicht gelehrt werden, in welcher Reihenfolge die Umbildungen vor sich gehen und zu einer hübschen Melodie zusammengestellt werden können: denn Melodiker wird man — wie schon Matheson ganz treffend sagte — nur von Gottes Gnaden. Ueber die geschmackvolle Anordnung des verarbeiteten Stoffes zu einem hübschen Ganzen, in welcher sich vorzugsweise der treffende und zündende Funke des wahren Genie's offenbart, über die Anordnung der Contraste, über die Wahrheit des Ausdruckes, über das Nichtzuviel und Nichtzuwenig lassen sich kaum einige allgemeine Andeutungen geben, geschweige denn bestimmte Regeln aufstellen. Denn man kann wohl auch Jemanden schöne Blumen machen lehren: die Zusammenstellung derselben zu schönen Bouquetten kann man ihn aber nicht so ohne Weiteres lehren. Das ist Geschmacksache. Seinen Geschmack bildet man aber bekanntlich nur an guten Mustern. Der Schüler wird also immer mehr und mehr begreifen, warum wir ihm das Studium der musikalischen Classiker so dringend und warm an's Herz legten. —

Bei grössern Musikstücken hat der denselben zu Grunde liegende Grund- oder Hauptgedanke meistens die Form einer Periode, und ist derselbe in der Regel in der ersten Periode des Musikstückes niedergelegt. Aber dieser Grundgedanke selbst enthält sehr häufig schon thematische Arbeit. Ja man würde nicht sehr daneben schlagen, wenn man die Behauptung aufstellte: « dass es kaum ein grösserer in der Form eines Satzes oder einer Periode auftretender Grundgedanke gebe, der nicht schon thematische Arbeit enthielte, d. h. in dem sich nicht schon das eine oder das andere Motiv wiederholt. » Die einzelnen, völlig von einander verschiedenen Motive eines grössern Grundgedankens wollen wir daher « Urmotive » nennen.

Die Urmotive des folgenden, einem Haydn'schen Quartette entnommenen Grundgedanken

323. Allegro.



sind z. B. folgende:



Der folgende, einer Mozarts'chen Symphonie entlehnte Hauptgedanke

324. Allegro.



hat folgende Urmotive:



Die Urmotive des folgenden, einer Beethoven'schen Sonate (op. 14) entlehnten Hauptgedankens

325. Allegro



sind folgende



Der folgende, dem herrlichen Beethoven'schen Septette op. 20 entlehnte Hauptgedanke

326. Allegro.



besteht aus folgenden Urmotiven:



Die folgende Haydn'sche Periode

327. Vivace.



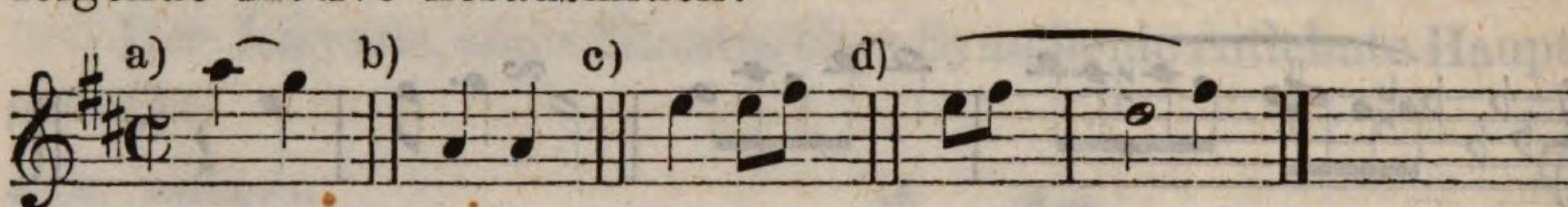
hat sogar nur ein einziges Urmotiv, und zwar folgendes:



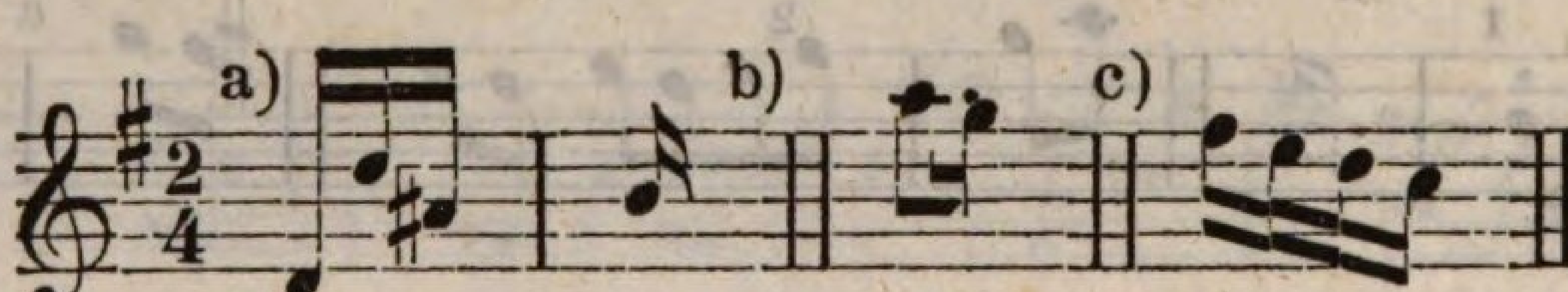
Gleichwie bei den mit einem Auftakte beginnenden Perioden der Auftakt mit dem Schlusstakte derselben einen vollen Takt ausmacht, so wird er auch häufig mit diesem zu einem eignen Motive zusammengestellt. Geschieht dies, so ändert dies natürlich die ganze Sache, und es kommen dann wieder ganz andere Motive zum Vorscheine, weil dann auch alle übrigen Motive mit dem vollen Takte beginnen müssen.

Der Ausdruck «Urmotiv» ist also immerhin noch etwas relativ, indem ausserdem durch Theilung eines noch theilbaren Motivs, durch Zusammenziehung zweier kleinern Motive zu einem einzigen grössern, oder durch Zusammenstellung einzelner Theile zweier verschiedener Motive sich noch manche andere Urmotive herauslesen liessen.

Auf diese Weise liessen sich aus Beispiel 323 etwa noch folgende Motive herausfinden:



In Beispiel 325 liessen sich etwa noch folgende Motive herausfinden:



Sogar das einzige, der Haydn'schen Periode zu Grunde liegende kleine Urmotiv liesse sich noch theilen, wie folgt:



Durch das Festhalten an den Urmotiven des Hauptsatzes wird die Einheit, und durch die verschiedenartigen Umbildungen derselben die Mannigfatigkeit in einem Tonstücke herbeigeführt. Die thematische Arbeit gewährt uns ausserdem noch den grossen Vortheil, dass wir um die Verlängerung eines Satzes, überhaupt um die Fortführung einer Composition nie in Verlegenheit kommen können, indem wir bald dieses, bald jenes Motiv des Hauptsatzes aufgreifen, und dasselbe bald unverändert, bald umgebildet zur Bildung neuer Perioden, Sätze und Gänge weiter fortführen können.

Die wichtigsten Umbildungsmittel eines Motivs sind aber folgende:

1. Die Versetzung des Motivs auf andere Tonstufen, ohne dass eine Aenderung der Intervalle *) stattfindet z. B.



Auch ein Abschnitt, und sogar ein ganzer Satz kann auf eine andere Tonstufe versetzt werden. z. B.



2. Die Erweiterung oder Vergrösserung der Intervallschritte. Z. B.



*) Es genügt, wenn die Intervalle derselben Gattung, wie das die Tonart mit sich bringt, angehören.

b)



3. Die Verengerung der Intervallschritte.

a)



b)



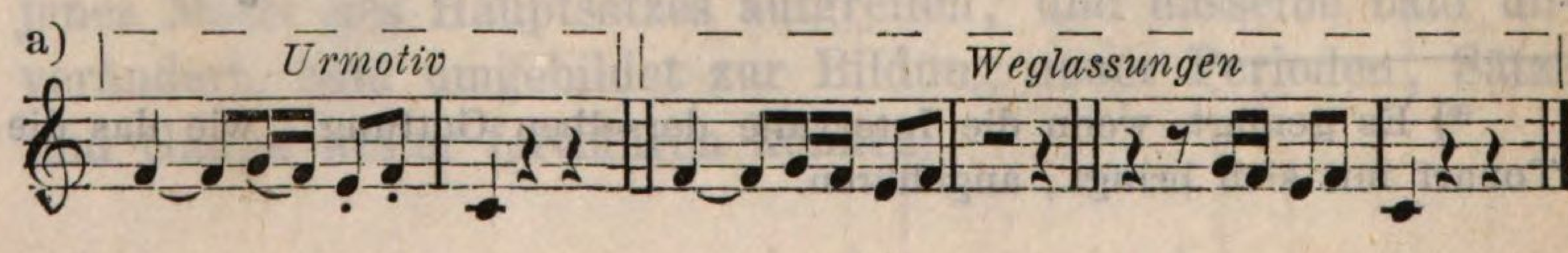
4. Die Wiederholung einzelner Motivglieder.

a)



5. Die Weglassung einzelner Motivglieder und die Ersetzung derselben durch Pausen.

a)







6. Die Vergrösserung des Notenwerthes eines Motivs.



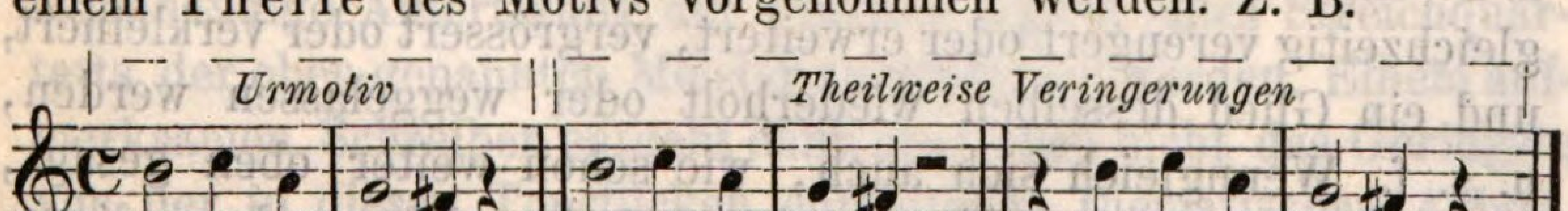
Die Vergrösserung des Notenwerthes kann auch nur an einem Theile des Motivs vorgenommen werden. Z. B.



7. Die Verringerung des Notenwerthes eines Motivs.



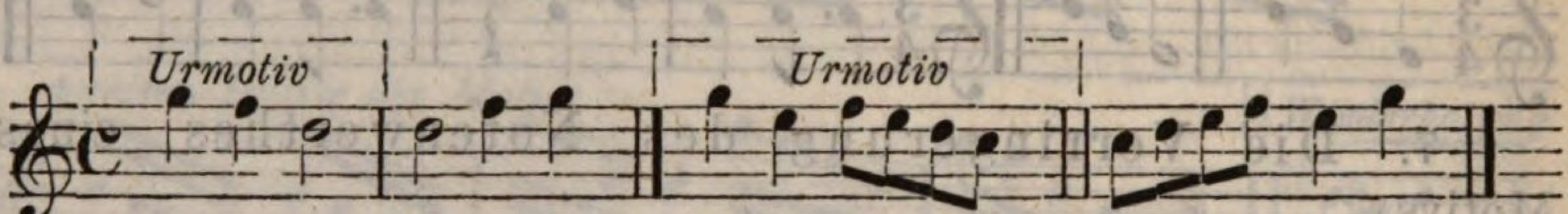
Die Verringerung des Notenwerthes kann auch nur an einem Theile des Motivs vorgenommen werden. Z. B.



8. Die Verkehrung der Tonfolge, mit Beibehaltung der rythmischen Einrichtung des Motivs.



9. Die rückgängige Tonfolge, d. h. die Verkehrung der rythmischen Bewegung nebst der Verkehrung der Tonfolge. Dieselbe lässt sich nicht an allen Motiven vornehmen.



10. Die Taktrückung des ganzen Motivs oder nur eines Theiles desselben.



Diese Umbildungsmittel werden in der Praxis nicht nur im Einzelnen, sondern auch im Verein verwandt. Es kann also z. B. ein Motiv nicht bloss versetzt, sondern es kann auch gleichzeitig verengert oder erweitert, vergrössert oder verkleinert, und ein Glied desselben wiederholt oder weggelassen werden, u. s. f. Wenngleich sich auch, wie schon weiter oben gesagt, über die Art und Weise der praktischen Verwendung dieses

Kunstmittels keine vollständige Anweisung ertheilen lässt, so dürften die folgenden allgemeinen Bemerkungen für den Schüler dennoch nicht ohne wesentlichen Nutzen sein.

1) Obgleich diese Umbildungsmittel zwar ihre meiste Verwendung in der Oberstimme finden, so wäre es jedoch ein Fehler, dieselben nur ausschliesslich in der Oberstimme anzubringen. Auch die übrigen Stimmen müssen Theil daran nehmen, d. h. auch in diesen Stimmen muss das Motiv zuweilen bald in dieser bald in jener Form auftauchen.

2) Ein und dasselbe Motiv darf ferner nicht in Einemfort bis zum Ueberdrusse verarbeitet werden: es muss hingegen ein angenehmer Wechsel in der Verwendung der verschiedenen Motive des Hauptgedankens — vorausgesetzt, dass derselbe deren mehrere enthält — eintreten. Auch soll nicht gesagt sein, dass eine Melodie aus purer thematischer Arbeit bestehen solle und müsse: die Motive und die thematische Verarbeitung derselben können und müssen sogar zeitweise aufgegeben werden, welches ganz besonders dann vonnöthen ist, wenn nur ein Motiv vorhanden ist.

3) Mit den Uebungen, die der Schüler behufs Aneignung der technischen Fertigkeit in der Verwendung dieses Kunstmittels anstellt, verbinde er auch einen künstlerischen Zweck, d. h. er achte bei denselben neben der Schönheit und Gefälligkeit seiner Melodieen auch auf die Wahrheit im Ausdrucke und auf eine gute Anordnung der Contraste in Betreff der Bewegung und der Tonkraft. —

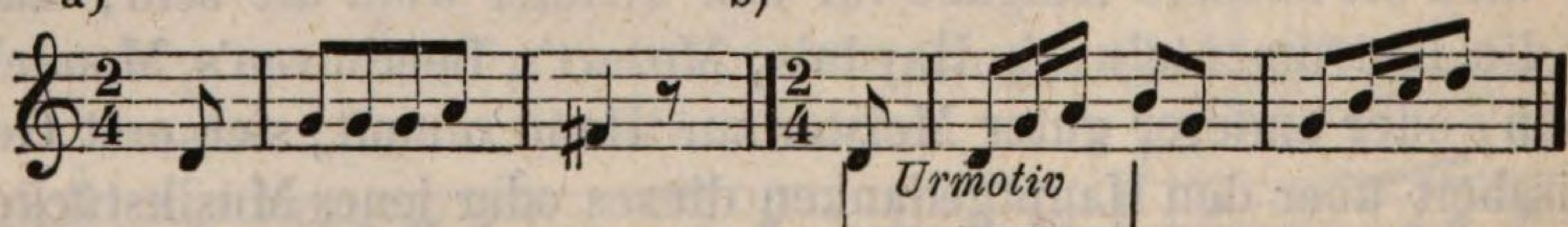
Weil das Studium guter Beispiele hier das Meiste thun muss, so wird die nächste Aufgabe für den Schüler wohl die sein, dass er die Instrumentalwerke Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Mendelsohn's oder anderer guter Meister zur Hand nimmt, sich erst Gewissheit über den Hauptgedanken dieses oder jenes Musikstückes verschafft, und darnach untersucht, in welcher und in wie vielfältiger Weise dieses oder jenes Motiv desselben umgebildet und zur Fortführung der Hauptmelodie benutzt worden ist.

Als eine andere sehr gute Uebung muss dem Schüler die eigenhändige Anfertigung der Partitur irgend eines Streichquartetts der oben genannten Meister anempfohlen werden. Einem aufmerksamen Schreiber entgeht dann aber auch nicht das Geringste von der in diesen Tonstücken enthaltenen thematischen Arbeit.

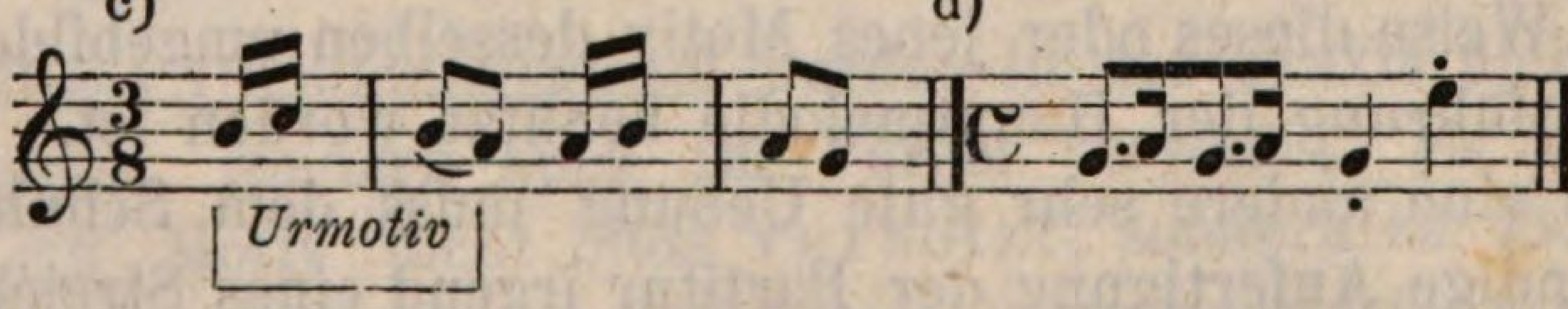
Eine fernere nicht minder fruchtbringende Uebung ist die, dass man aus irgend einer Instrumentalcomposition die Hauptmelodie auszieht, die man natürlich nicht ausschliesslich in der Oberstimme zu suchen hat, und darnach untersucht, in welcher Weise dieses oder jenes Motiv zur Fortführung derselben benutzt wurde. —

Es wird nicht nöthig sein, den Schüler noch besonders auf die hohe Wichtigkeit der thematischen Arbeit aufmerksam zu machen, indem das ihm während dem Betriebe der vorstehend bezeichneten Studien ganz von selbst einleuchten wird. Für den Organisten aber ist die Fertigkeit in der thematischen Verarbeitung eines Motivs von der allergrössten Wichtigkeit, indem dieselbe ihn in den Stand setzt, seine Fantasieen über ein beliebiges, wenn auch höchst einfaches und unscheinbares Motiv auf eine ganz beliebige Zeitdauer ausdehnen zu können. Bei diesen Fantasieen ist das Festhalten an einer gewissen Form nicht vonnöthen, indem hier das blosse Tonspiel der Hauptzweck ist. Die Einheit, und die Mannigfaltigkeit in dieser Einheit wird schon durch das stete Festhalten an dem einen Motive und durch die Verschiedenheit der Umbildungen desselben erreicht. Ferner muss noch bemerkt werden, dass der Organist bei der Auswahl der Motive, die er seinen Fantasieen zu Grunde zu legen beabsichtigt, mit Sorgfalt zu Werke gehen muss. Ganz besonders hat er darauf zu achten, dass er nicht solche Motive wähle, die einen tanzartigen, hüpfenden Rythmus, sondern einen ernstern Charakter haben. So würden sich z. B. die folgenden Motive

a) b)



c) d)



bei einem lebhaftern oder auch nur gemässtigen Tempo gewiss nicht dazu eignen, irgend einem Orgelstücke zur Grundlage zu dienen.

§ 61.

Der letzte Endzweck der Lehre von der thematischen Arbeit war einerseits die einheitsvolle Durchführung eines musikalischen Grundgedankens oder eines bestimmten Motivs: andrerseits sollte der Schüler durch dieselbe in den Stand gesetzt werden, wegen der weitern Fortführung einer Composition, namentlich aber wegen der weitern Fortführung der Hauptmelodie nie in Verlegenheit zu kommen. Wenn nun auch die Hauptmelodie zwar nicht ausschliesslich, so doch zum grössten Theile ihren Sitz in der Oberstimme hat, so hatten wir bei der Lehre von der thematischen Arbeit dennoch hauptsächlich die weitere Fortführung der Oberstimme im Auge. Jetzt aber wollen wir auch den übrigen Stimmen eine grössere Aufmerksamkeit zuwenden und sie aus ihrer untergeordneten Stellung befreien, ihnen den Charakter als blosse Begleitungsstimmen so viel als möglich benehmen, und sie zu grösserer Selbständigkeit heranbilden.

Wenngleich wir auch schon in den §§ 50 und 54 damit bekannt gemacht wurden, wie den Stimmen ihr steifes Wesen benommen und eine grössere Beweglichkeit gegeben werden könne, so gelangten dennoch bis hierher die Unterstimmen der Hauptstimme gegenüber noch nicht zu jener Selbständigkeit und Freiheit, welche der Oberstimme eigen war. Auch die Unterstimmen möchten wohl einmal gerne ein gewichtigeres Wort mitsprechen, das heisst: auch sie möchten sich gerne melodiöser ausbilden, und der Hauptmelodie möglichst ebenbürtig werden. Unsere jetzige Aufgabe wird daher die sein: mehrere Melodien selbständig nebeneinander herführen zu lernen, so dass deren Zusammenklang gleichzeitig eine gute Harmonie gibt. Die Kunst, mehrere Stimmen, von denen eine jede eine eigene Melodie für sich bildet, in der genannten Weise nebeneinander herzuführen, nennt man die Kunst des Contrapunktes*), und diese Schreibart «die

*) Der Ausdruck «Contrapunkt» stammt aus dem 12. oder 13. Jahrhundert, wenn nicht gar aus einer noch frühern Zeit. Weil man in jener Zeit von der Neumenschrift abging, und anfing, die Töne vermittelst Punkten, welche auf und zwischen die Linien zu stehen kamen, aufzuschreiben, so bedeutete das Wort «Contrapunkt» im zweistimmigen Satze so viel als «Contranote» d. i. Gegennote, eine Note, welche gegen eine schon vorhandene Note gesetzt wurde. Im engsten Sinne des Wortes heisst daher contrapunktiren nichts Anderes, als zu einer Reihe schon vorhandener Noten, eine zweite Reihe von

contrapunktische Schreibart». So deutet wenigstens die neuere Zeit den Ausdruck « Contrapunkt. » —

Die Lehre vom Contrapunkte wird eingetheilt: in die Lehre vom einfachen, und die Lehre vom doppelten Contrapunkte. Wird ein zwei- oder nochmehrstimmiger Satz so erfunden, dass er nur in einer, und zwar in der ersten ursprünglichen Lage der Stimmen zu gebrauchen ist: dass also die Lage der Stimmen nicht dahin abgeändert werden kann, dass die Oberstimme zur Unterstimme oder zur Mittelstimme (und umgekehrt) wird, so sagt man: «dieser Satz sei im einfachen Contrapunkte verfasst». Da wir uns bis dahin fast ausschliesslich mit dieser Compositionsweise beschäftigt haben, und dieselbe so ziemlich ausreichend erörtert ist, so bleibt nur noch zu bemerken übrig, dass bei der eigentlichen contrapunktischen Schreibweise noch jener feine Unterschied gemacht wird, «dass man eine harmonisch figurirte Stimme (siehe § 54) nicht als eine selbständige Melodie, sondern als eine blosse Ausfüllstimme, folglich auch nicht als eine wirklich contrapunktirende Stimme ansieht». — Wird dagegen ein mehrstimmiger (zunächst aber ein zweistimmiger) Satz so erfunden, dass die Stimmen, ohne den Regeln des reinen Satzes entgegen zu treten, eine Versetzung zulassen, so dass man z. B. die Oberstimme zur Unterstimme, und letztere zur Oberstimme machen kann, so sagt man: dieser Satz sei im doppelten oder mehrfachen Contrapunkte verfasst, weil die zu verwechselnden Stimmen eine doppelte oder überhaupt eine mehrfache Verwendung zulassen. Z. B,

328



(Verwechselung der Stimmen.)



Noten, d. h. Note gegen Note „*punctum contra punctum*" als eine zweite Stimme setzen. — (Ohne den in Rede stehenden Ausdruck zu kennen, haben wir uns in der Wirklichkeit bisher schon im Contrapunktiren geübt.)

Bei der Umkehrung d. i. der Verwechslung der Stimmen kann eine der beiden Stimmen an ihrem Orte stehen bleiben, oder doch nur um e i n e Oktave höher oder tiefer versetzt werden, während die andere Stimme um eine oder zwei Oktaven oder um ein anderes Intervall versetzt wird, wie folgt:

329.


Dass bei dieser Umkehrung der Stimmen das sogenannte K r e u z e n der Stimmen in vielen Fällen nicht umgangen werden kann, ist leicht einzusehen.

Je nach dem Intervalle, in welchem eine solche Verwechslung der Stimmen stattfindet, spricht man von einem doppelten Contrapunkte der Octave, der Sekunde (oder None), der Terz (oder Dezime), der Quarte (oder Undezime), der Quinte (oder Duodezime), der Sexte und der Septime. Vorstehender Contrapunkt war ein Contrapunkt der O c t a v e; der nachstehende Contrapunkt ist ein Contrapunkt der D e z i m e, weil bei der Versetzung der Stimmen die zweite Stimme um eine Dezime höher gesetzt wird.

330.


Weil die grössern Intervalle, «None, Dezime» u. s. w., nichts weiter als blosse Wiederholungen der kleinern Intervalle «Sekunde, Terz» u. s. w. sind, so gibt ès im Grunde genommen nur s i e b e n Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes. Von diesen sieben Hauptgattungen ist aber der doppelte Contrapunkt der O k t a v e der brauchbarste. Dieser wird denn auch am häufigsten angewandt. Ausser diesem Contrapunkte sind nur noch die beiden Contrapunkte der Dezime (Terz) und der Duodezime (Quinte) brauchbar; alle übrigen Contrapunkte sind unbrauchbar.

Von diesen drei Contrapunkten sprechen auch nur einzig und allein alle guten ältern und neuern Theoretiker, und findet man auch nur diese drei in den ältern wie in den neuern Compositionen angewandt. Trotzdem gibt es aber heutzutage noch immer Lehrer, (wie es deren auch früher gab — wir erinnern z. B. nur an Reicha —) welche ihre Schüler mit den noch übrigen Contrapunkten der None (Sekunde), der Quarte (Undezime) u. s. w. quälen und plagen, obgleich es klar auf der Hand liegt, dass nichts Erspriessliches, oder doch höchstens nur ein papiernes Kunststückchen dabei heraus kömmt; denn die Brauchbarkeit eines Contrapunktes wird stets darnach bemessen, ob bei der Umkehrung der Intervalle die Consonanzen Consonanzen bleiben, oder ob Dissonanzen aus denselben entstehen, und zwar desshalb, weil eine jede Dissonanz sich in eine Consonanz auflösen muss. Je weniger Consonanzen also in einem Contrapunkte vorhanden sind, je weniger Gelegenheit ist daher den Dissonanzen geboten, sich auflösen zu können. Von der Wahrheit des oben Gesagten kann man sich leicht überzeugen, wenn man sich die sieben Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes in Ziffern darstellt, wie folgt:

Contrapunkt der Oktave.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Daraus ergibt sich, dass zwei Töne, welche vor der Umkehrung der Stimmen das Intervall einer Oktave bildeten, nach der Umkehrung ebenfalls eine Oktave bleiben oder auch gar zum Einklange (*unisono*) werden; dass ferner zwei Töne, welche vor der Umkehrung d. i. vor der Verwechslung der Stimmen eine Sekunde bildeten, nach der Verwechslung aber eine Septime bilden u. s. w. u. s. w. Beim doppelten Contrapunkte der Oktave werden also (mit Ausnahme der Quinte) bei der Verwechslung der Stimmen alle Consonanzen wieder zu Consonanzen, und alle Dissonanzen wieder zu Dissonanzen. Die Quinte allein wird zur Quarte, also zu einer Dissonanz, und die Quarte zur Quinte, zu einer Consonanz.

Contrapunkt der Sekunde oder None.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Bei der Verwechslung der Stimmen ist bei diesem Contrapunkte die Quinte die einzige Consonanz, welche wieder zur Consonanz wird; alle übrigen Consonanzen werden zu Dissonanzen (und umgekehrt).

Contrapunkt der Terz oder Dezime.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

In diesem Contrapunkte werden alle Consonanzen bei der Verwechslung der Stimmen wieder zu Consonanzen. Eine einzige Dissonanz (die Quarte) wird, wie beim Contrapunkte der Oktave, zur Consonanz; alle übrigen Dissonanzen werden wieder zu Dissonanzen.

Contrapunkt der Quarte oder Undezime.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.
11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

In diesem Contrapunkte ist die Sexte die einzige Consonanz, welche bei der Umkehrung Consonanz bleibt.

Contrapunkt der Quinte oder Duodezime.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

In diesem Contrapunkte werden (mit Ausnahme der Sexte) sämmtliche Consonanzen bei der Umkehrung wieder zu Consonanzen.

Contrapunkt der Sexte oder Terzdezime.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Von den Consonanzen, welche in diesem Contrapunkte bei der Umkehrung wieder zu Consonanzen werden, sind es der Einklang, welcher zur Terzdezime (Sexte) wird, und die Sexte, welche zur Oktave wird, und umgekehrt. Weil nun aber die Oktave eine blosse Wiederholung des Einklanges ist, so ist die harmonische Dürftigkeit dieses Contrapunktes leicht einzusehen: denn von allen Consonanzen bleibt im Grunde genommen für die eigentliche Zweistimmigkeit nichts, als die Sexte. Gerade dieses ist denn wohl auch der Grund, warum dieser Contrapunkt nicht angewandt wird.

Contrapunkt der Septime.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Obgleich auch in diesem Contrapunkte zwei Consonanzen bei der Umkehrung zu Consonanzen werden, (die Terz wird zur Duodezime oder Quinte und die Quinte zur Dezime oder Terz) so liegt der Grund der Unbrauchbarkeit dieses Contrapunktes ebenfalls in seiner harmonischen Dürftigkeit; denn wir sind genöthigt, bei ihm das harmonisch leere Intervall der Quinte zu oft anzuwenden, um bei der Umkehrung eine Terz zu erhalten; wenden wir zu viele Terzen an, so erhalten wir bei der Umkehrung zu viele Quinten. —

Die Geheimnisskrämerei, welche in früherer Zeit von so vielen Lehrern des Contrapunktes mit denjenigen doppelten Contrapunkten, die wir «als unbrauchbar» so eben kennen lernten, erweist sich also als eine mysteriöse Albernheit. Wir wollen weiter keine Zeit mit denselben versäumen, sondern uns bloss mit der Besprechung der drei brauchbaren Contrapunkte: «dem doppelten Contrapunkte der Oktave, der Terz oder Dezime, und der Quinte oder Duodezime» beschäftigen. Ehe wir aber auf die Besprechung der genannten drei doppelten Contrapunkte näher eingehen, wollen wir noch einige allgemeine Regeln, die für sämmtliche doppelten Contrapunkte Gültigkeit haben, anführen.

1) Eine harmonisch figurirte Stimme wird, wie schon weiter oben bemerkt, nicht als einen Contrapunkt angesehen.

2) Weil hier jede Stimme als eine selbständige Melodie auftreten soll, so müssen sich die Stimmen in ihrer rythmischen Bewegung deutlich von einander unterscheiden. Aus diesem Grunde thut man wohl, die contrapunktirenden Stimmen auch nicht miteinander anfangen zu lassen.

3) Ein wesentlicher Zug der contrapunktischen Schreibart sind die Ligaturen d. i. die Bindungen, die wir schon in § 49 unter dem Namen « Vorhalte » kennen lernten.

4) Man sorge dafür, dass die guten Takttheile wo nur immer möglich Consonanzen erhalten. Sollen Dissonanzen auf gute Takttheile kommen, so ist erforderlich, dass dieselben regelrecht vorbereitet werden.

5) Man entferne die beiden contrapunktirenden Stimmen wo möglich nicht über eine Dezime von einander, indem sonst

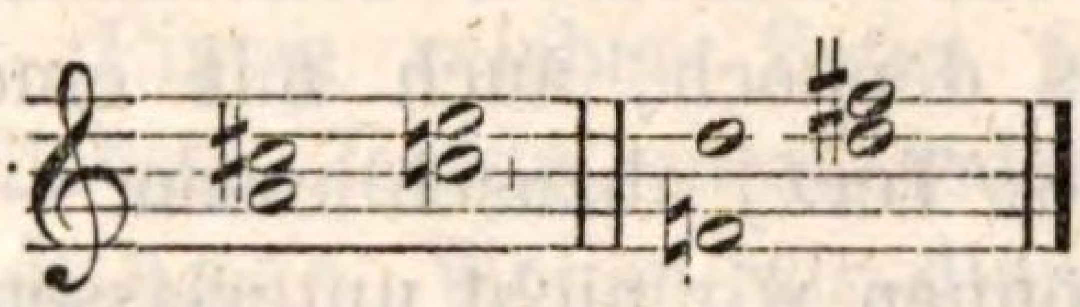
der Satz, namentlich der zweistimmige, zu leer klingen würde, und weil bei der Umkehrung der Stimmen dieselben sich unfehlbar kreuzen würden, wodurch nur Verwirrung entstände.*)

6) Bei allen Contrapunkten sorge man vor Allem für Gegenbewegung der Stimmen.

7) Wenn schon an und für sich eine öftere Folge von Terzen und Sexten in grader Bewegung der contrapunktischen Schreibart nicht angemessen ist, so hat man sich besonders (selbst schon beim einfachen Contrapunkte) vor einer stufenweisen Aufeinanderfolge zweier grossen Terzen zu hüten, indem in demselben der widrig klingende *Tritonus* (die grosse Quarte) enthalten ist. z. B.

331. 

8) Alle Folgen von solchen Intervallen, in welchen ein Querstand enthalten ist, sind ebenfalls untersagt, indem ein Querstand immer zwei verschiedene Tonarten andeutet. z. B.

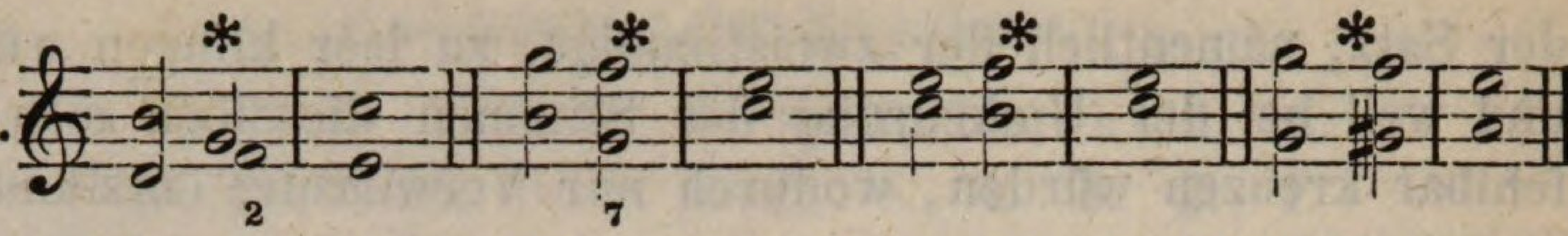
332. 

9) Dissonanzen dürfen wohl im stufenweisen Durchgange angewandt werden, müssen aber stets in eine Consonanz fortschreiten. z. B.

333. 

10) Denjenigen Dissonanzen, welche solche dissonirende Akkorde andeuten, die keiner Vorbereitung bedürfen und frei eintreten können — wie der Hauptseptimenakkord, der verminderte Septimenakkord und der verminderte Dreiklang — erlaubt man auf leichten Takttheilen ein freies Eintreten. Auf schweren Takttheilen führt man sie nicht gerne ohne Vorbereitung ein. Z. B.

*) Aus diesen Gründen gehört das Beispiel 327 nicht zu den Besten.

334. 

Trotzdem soll der freie Gebrauch dieser Dissonanzen immerhin ein sparsamer sein (Die kleine Quarte, welche nie mit Bestimmtheit einen Akkord anzudeuten im Stande ist, kann daher aus diesem Grunde nie in dieser Weise zur Anwendung kommen). Diese Dissonanzen können zuweilen sogar zur Vorbereitung einer andern Dissonanz verwandt werden. Z. B.

335. 

12) Grössere chromatische Tonfolgen sind bei der contrapunktischen Schreibweise ebenfalls verpönt, indem durch dieselben die Stimmführung eine « heulende » werden würde.

13) Obgleich zwar bei den Alten die Regel galt, immer nur mit einer vollkommenen Consonanz abzuschliessen, so erlauben wir uns dennoch, auch mit einer unvollkommenen Consonanz (mit der Terz) abzuschliessen. —

Schliesslich können wir nicht unterlassen, dem Schüler noch einmal bei Erfindung eines doppelten Contrapunktes grosse Vorsicht bei der Einführung, und strenge Gewissenhaftigkeit bei der Auflösung der Dissonanzen anzuempfehlen. — Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir zur Besprechung der drei Hauptgattungen des doppelten Contrapunktes übergehen.

1. Der doppelte*) Contrapunkt der Oktave.

Der doppelte Contrapunkt der Oktave ist, wie schon früher gesagt, und wie das sich in der Folge noch klarer herausstellen wird, von den genannten drei guten Contrapunkten der brauchbarste. In ihm werden bei der Umkehrung der Intervalle

*) Wenn wir von einem doppelten Contrapunkte sprechen, so verstehen wir darunter immer zunächst einen zweistimmigen umkehrbaren, oder auch einen solchen drei- oder vierstimmigen Satz, der zwei umkehrbare Stimmen hat. Ist ein contrapunktischer Satz drei- oder vierstimmig, und sind sämmtliche Stimmen umkehrbar, so wird er in ersterm Falle ein dreifacher, und in dem andern Falle ein vierfacher Contrapunkt genannt.

nicht allein alle Consonanzen (mit Ausnahme der Quinte) wieder zu Consonanzen und alle Dissonanzen (mit Ausnahme der Quarte) wieder zu Dissonanzen, sondern es können auch in ihm alle Consonanzen und alle Dissonanzen zur Anwendung kommen, weil für alle Dissonanzen die Möglichkeit vorhanden ist, sich in eine nebenliegende Consonanz aufzulösen, und auch von einer Consonanz vorbereitet werden zu können, welches in der strengen Schreibart für eine jede Dissonanz eine unerlässliche Regel ist.

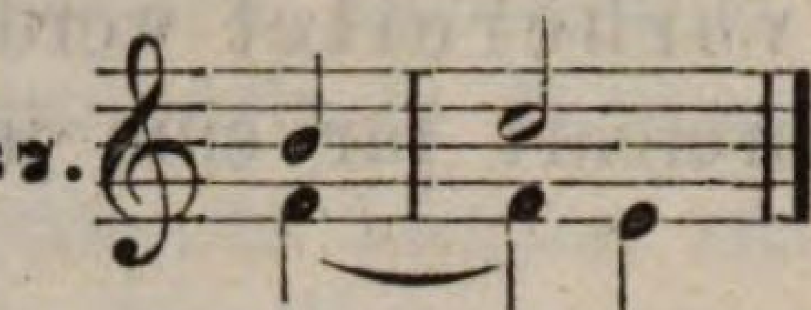
Nimmt man bei der Erfindung eines zweistimmigen contrapunktischen Satzes, der sich in der Oktave umkehren lassen soll, darauf Rücksicht, dass die Consonanzen 1, 3, 6, 8 auf gute Takttheile fallen, die Dissonanzen (zu denen auch hier die Quinte gezählt werden muss) aber nur im stufenweisen Durchgange erscheinen, so steht der Umkehrung eines solchen Satzes nichts entgegen. Nur hüte man sich vor der zu häufigen Anwendung der Oktave, indem sonst bei der Umkehrung der Stimmen an deren Stelle zu viele Einklänge erscheinen. Die Erfindung eines solchen Satzes ist also mit keinen erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Einem solchen Satze fehlt aber immerhin noch die wesentlichste Zierde eines jeden contrapunktischen Satzes: die Bindungen. Wollen wir die eine oder die andere Dissonanz auf einem guten Takttheile anbringen, so kann dies nur vermittelst der Bindungen geschehen, indem in der strengen Schreibart alle auf gute Takttheile fallende Dissonanzen vorbereitet werden müssen. — Zuerst werden wir uns nun mit der Vorbereitung der Quinte beschäftigen, weil diese in der Umkehrung zur Quarte, zu einer Dissonanz wird, folglich vorbereitet werden muss.

Weil die Vorbereitung einer Dissonanz in der Regel durch eine Consonanz geschieht, so kann die Quinte durch den Einklang, die Terz, die Sexte und durch die Octave vorbereitet werden. Nur ist zu bemerken, dass bei der Quinte die vorbereitende Bindung immer am untern Ende des Intervalls angebracht wird. Z. B.:

336.

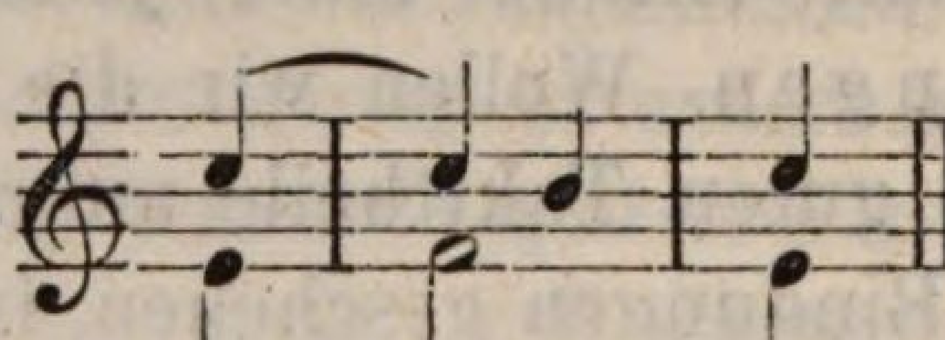


Diese Regel von der Vorbereitung der Dissonanzen durch eine Consonanz hat man in der neuern Zeit aber dahin erweitert, dass auch die weiter oben genannten Dissonanzen, denen man ein freies Eintreten auf leichten Takttheilen gestattet, zur Vorbereitung der Dissonanzen verwandt werden können. Folglich können wir die Quinte wohl auch so vorbereiten:

337. 

Die kleine Septime des Hauptseptimenakkordes kann nicht zur Vorbereitung der Quinte, wohl aber zur Vorbereitung der Quarte verwandt werden; dasselbe gilt umgekehrt von der Sekunde.

Einer vorbereiteten Quinte kann man, statt sie regelrecht in die Sexte aufzulösen, auch noch die grosse Quarte, welcher dann der unterste Ton der Quinte als Vorbereitung dient, folgen lassen, und diese dann erst in die Sexte auflösen. Mit der Einführung dieser Unregelmässigkeit ist man dann aber auch zu der Gestattung einer andern Unregelmässigkeit gezwungen: der Vorbereitung der Quinte am obern Ende. »

338. 

Manche Lehrer des Contrapunktes erlauben einer derartigen d. i. am obern Ende gebundenen Quinte, sich auch in die Terz, statt in die Sexte aufzulösen, was aber keinenfalls rathsam ist, indem dann bei der Umkehrung der Stimmen eine sehr holperige und unnatürliche Fortschreitung der Quarte zum Vorscheine kommt, wie folgt:

339. 

Alles, was bis jetzt von der Vorbereitung und Einführung der Quinte auf guten Takttheilen gesagt wurde, gilt in der umgekehrten Weise von der Quarte *). Um sich dies zu veranschaulichen, braucht man nur die oben angeführten Beispiele umzukehren. In Bezug auf die kleine oder falsche Quinte und deren Umkehrung (die grosse Quarte) bleibt noch zu bemerken übrig, dass diese Intervalle vorbereitet werden müssen, auf leichten Takttheilen aber auch, wie schon bekannt, frei eintreten können. Bei solchen frei eintretenden Dissonanzen hat man aber dafür Sorge zu tragen, dass sie stufenweise und nicht sprungweise eintreten, indem das Letztere jedenfalls von übeler Wirkung sein würde.

Die Vorbereitung der Sekunde und der aus ihr durch die Umkehrung entstehenden Septime geschieht ebenfalls vermittelst des Einklanges, der Terz, Sexte oder der Oktave. Weil eine jede, als wesentlicher Bestandtheil eines Septimenakkordes auftretende Septime als solche nach abwärts fortschreitet (siehe Seite 57) so folgt daraus, dass die Sekunde, die Umkehrung von jener, an ihrem untern Ende ebenfalls abwärts fortschreiten und auch an diesem, also an ihrem untern Ende, die Septime aber an ihrem obern Ende gebunden werden muss, wie folgt:

Vorbereitete Ligaturen von Sekunden.

340.



Wie wir bereits aus § 37 wissen, kann der Grundton eines Septimenakkordes auf demselben Tone liegen bleiben, oder um

*) Die Quarte wird also stets am obern Ende des Intervalls zu binden und in die Terz aufzulösen sein. Von den frei eintretenden Dissonanzen kann sie nur durch die Septime und die falsche Quinte, nicht aber durch die Sekunde vorbereitet werden, u. s. f.

eine Quarte aufwärts fortschreiten. Die vorstehenden Beispiele könnten desshalb auch so heissen:

341.



Dagegen kann eine Septime weder am untern Ende vorbereitet, noch am untern Ende aufgelöst werden.

342.



Dass auch bisweilen die Auflösung einer Dissonanz verzögert, und dass zwischen die Dissonanz und ihre Auflösung ein Ton eingeschoben werden könne, ist uns ebenfalls schon aus § 49 bekannt. Z. B.

343.



Obgleich auch grosse Septimen und kleine Sekunden im doppelten Contrapunkte zur Anwendung kommen können, dieselben auch ganz in derselben Weise behandelt werden müssen, wie die vorstehend angeführte Behandlungsweise der kleinen Septime und grossen Sekunde, so thut man dennoch wohl, im bloss zweistimmigen doppelten Contrapunkte mit der Anwendung derselben etwas sparsam umzugehen, indem sie hier

immerhin sehr hart klingen. Uebermässige Sekunden und verminderte Septimen sind dagegen im zweistimmigen doppelten Contrapunkte sehr brauchbar: sind übrigens auch in Mollsätzen kaum zu umgehen.

Eine nach aufwärts stattfindende Auflösung einer grossen Septime nach der Oktave ist im doppelten Contrapunkte der Oktave ganz unstatthaft, weil bei deren Umkehrung die abscheulichsten Missklänge hervor gerufen werden. Z. B.

344.



Diese aufwärts fortschreitenden grossen Septimen sind selbst im einfachen Contrapunkte nur dann erträglich, wenn auch noch die Quarte in diesem Zusammenklange vorhanden ist. Z. B.

345.



Ohne Zweifel wird man alsobald entdecken, dass man in einem solchen Falle keinen wesentlichen Septimenakkord, sondern einen verminderten Dreiklang oder einen Hauptseptimenakkord, *mit dem die Tonika gleichzeitig erklingt*, vor sich hat (Siehe § 32).

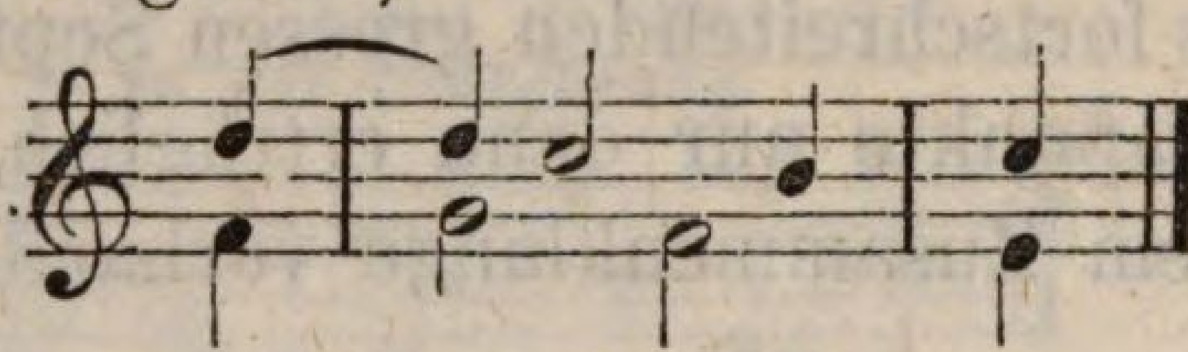
Die *None* kann im doppelten Contrapunkte der Oktave nicht zur Anwendung kommen, weil sie sich in ihrer Umkehrung nicht richtig auflösen kann. Bekanntlich *fällt* die None bei ihrer Fortschreitung. Bei ihrer Umkehrung wird sie zur Septime, welche nur an ihrem *obern* Ende aufgelöst werden kann, und ebenfalls nach abwärts fortschreitet; folglich kann sie in der Umkehrung nicht richtig fortschreiten. Z. B.

346. 

Obgleich dies nicht übel zu klingen scheint, so entsinnen wir uns dennoch nicht, bei irgend einem **guten** Meister die None im doppelten Contrapunkte angewandt gefunden zu haben. —

Es braucht schliesslich wohl kaum bemerkt zu werden, dass man bei dem doppelten Contrapunkte der Oktave nicht allein eine Folge zweier oder noch mehrer Einklänge, sondern auch eine Folge mehrer Quarten zu vermeiden hat, weil bei der Umkehrung des Satzes an diesen Stellen unfehlbar Oktaven- und Quintenparallelen entständen.

Stellen, wie folgende,

347. 

sind ebenfalls zu vermeiden, weil die offenen Quintenparallelen doch gar zu deutlich aus dieser Tonfolge herausschauen.—

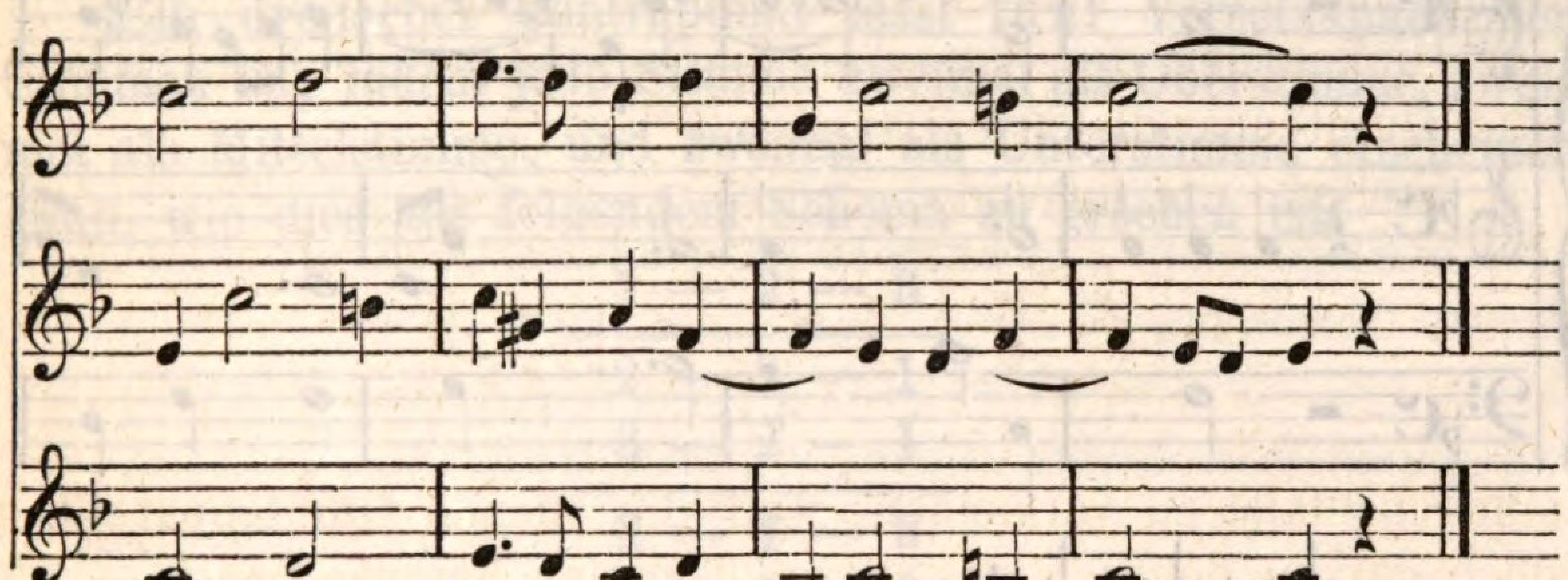
Ferner halte man mit besonderer Strenge an jener uns schon bekannten Regel: «**nie in einer Stimme ein Intervall frei eintreten zu lassen, welches gleichzeitig in einer andern Stimme vorgehalten wird**», weil sonst die abscheulichsten Zusammenklänge entständen, wie folgt:

348. 

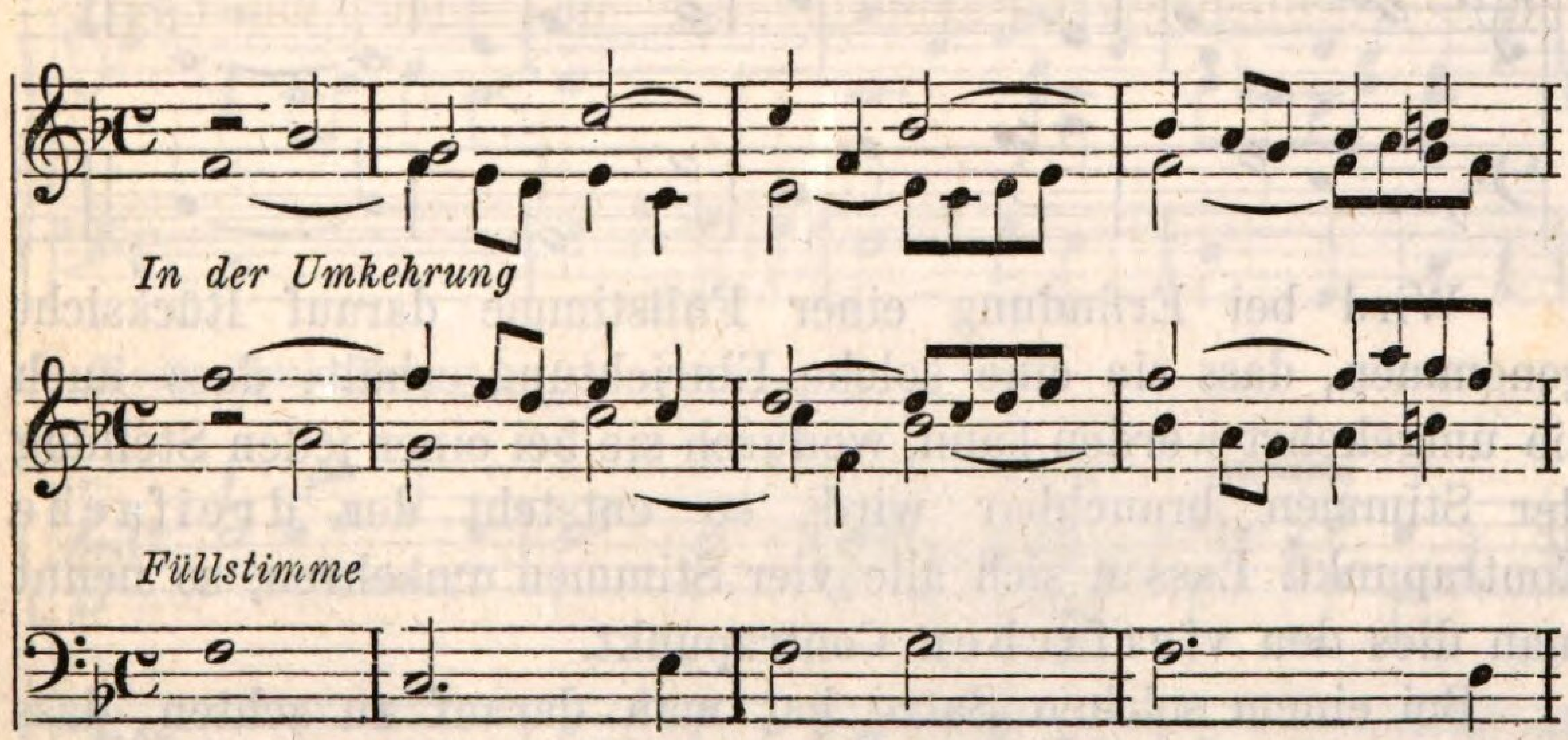
Jedem doppelten Contrapunkte kann eine oder mehrere Ausfüllstimmen, die sowohl als Aussenstimmen wie auch als Mittelstimmen auftreten können, **bei der Umkehrung der Stimmen aber nicht in unveränderter Gestalt beibehalten zu werden brauchen**, beigegeben werden. Wie schon der Name andeutet, dienen diese Stimmen dazu, um den Satz gefüllter und vollstimmiger zu machen.

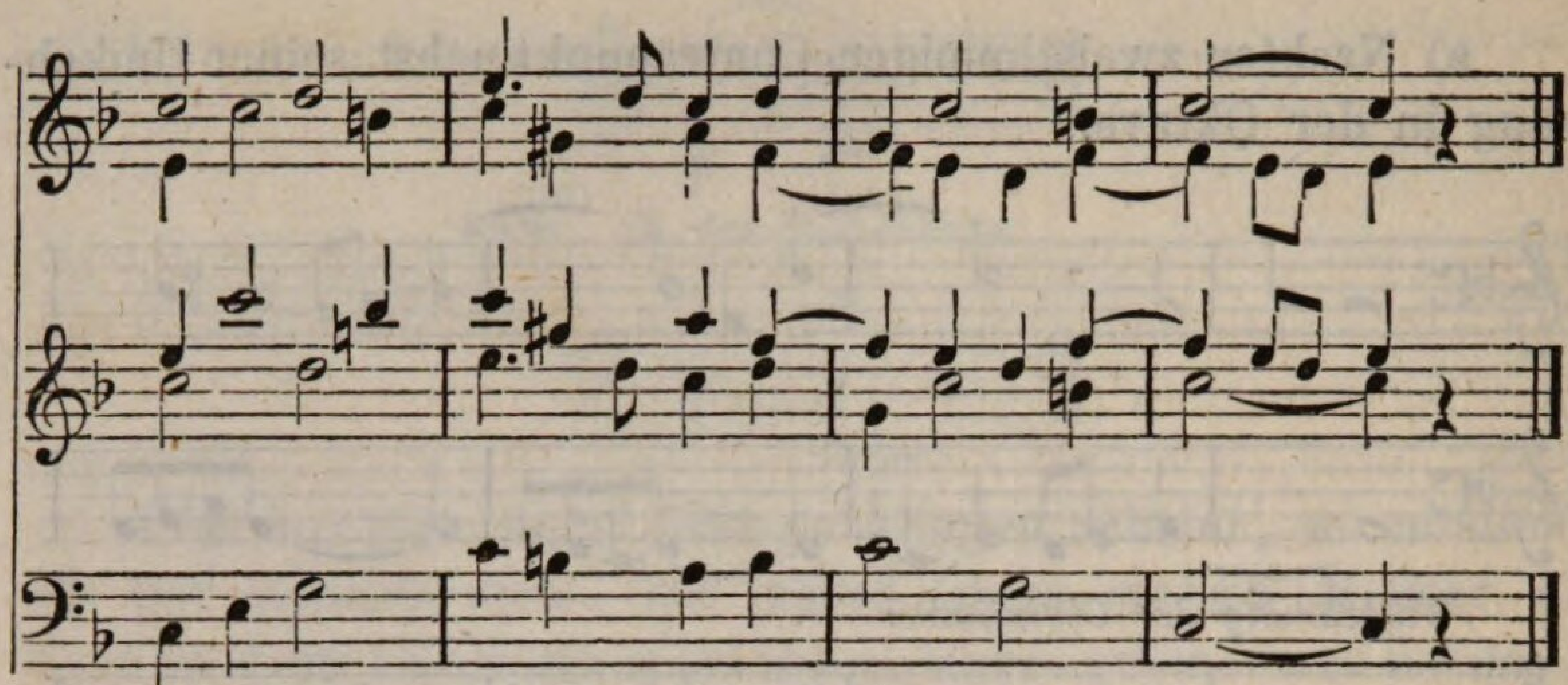
a) Nackter zweistimmiger Contrapunkt nebst seiner Umkehrung in der Oktave.



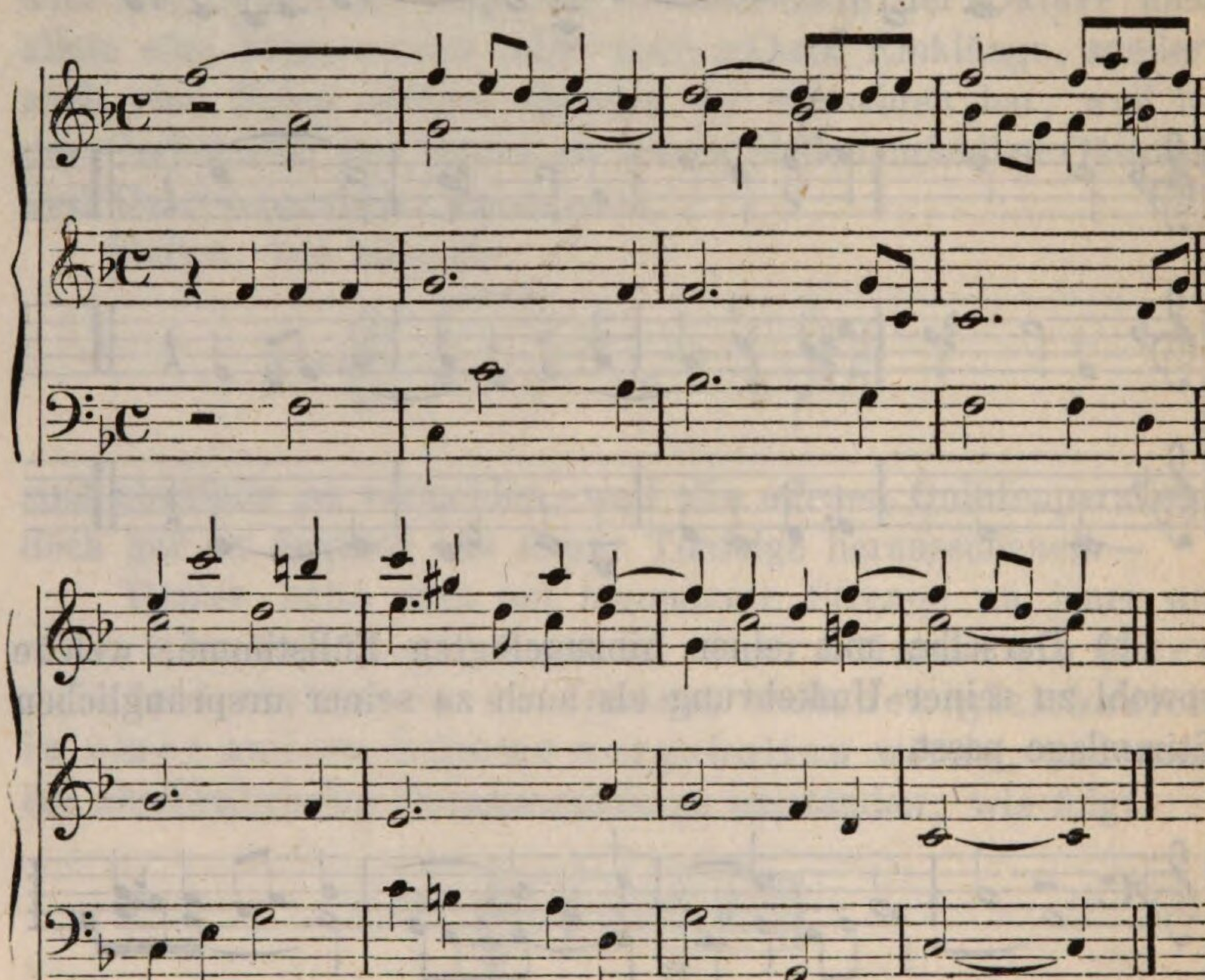


b) Derselbe mit einer hinzugefügten Füllstimme, welche sowohl zu seiner Umkehrung als auch zu seiner ursprünglichen Stimmlage passt.





c) Derselbe mit zwei Füllstimmen.



Wird bei Erfindung einer Füllstimme darauf Rücksicht genommen, dass sie eine solche Einrichtung erhält, dass auch sie umgekehrt werden kann, wodurch sie bei einer jeden Stellung der Stimmen brauchbar wird, so entsteht der dreifache Contrapunkt. Lassen sich alle vier Stimmen umkehren, so nennt man dies den vierfachen Contrapunkt.

Bei einem solchen Satze hat man darauf zu achten, dass in demselben 1) keine solchen Akkorde, welche sich nicht in

allen Lagen und Umkehrungen gebrauchen lassen, z. B. der Nonenakkord, der übermässige Sextakkord, der Septimenakkord der siebenten Stufe der Durtonart, vorkommen; dass 2) in dem ersten und dem Schlussdreiklange stets die Quinte wegbleibe, damit der Satz nicht bei der einen oder der andern Umkehrung mit dem Quartsextakkorde beginne oder endige; 3) dass man die Quinte, wo sie als Bestandtheil eines Dreiklanges erscheint, in dieser Stimme entweder nur im stufenweisen Fortschreiten anwende, oder sie auf demselben Tone liegen lasse, damit ein solcher Akkord bei derjenigen Umkehrung, in welcher die Quinte in den Bass zu liegen kommt, nach den in § 28 über die Anwendung des Quartsextakkordes aufgestellten Regeln behandelt erscheint.

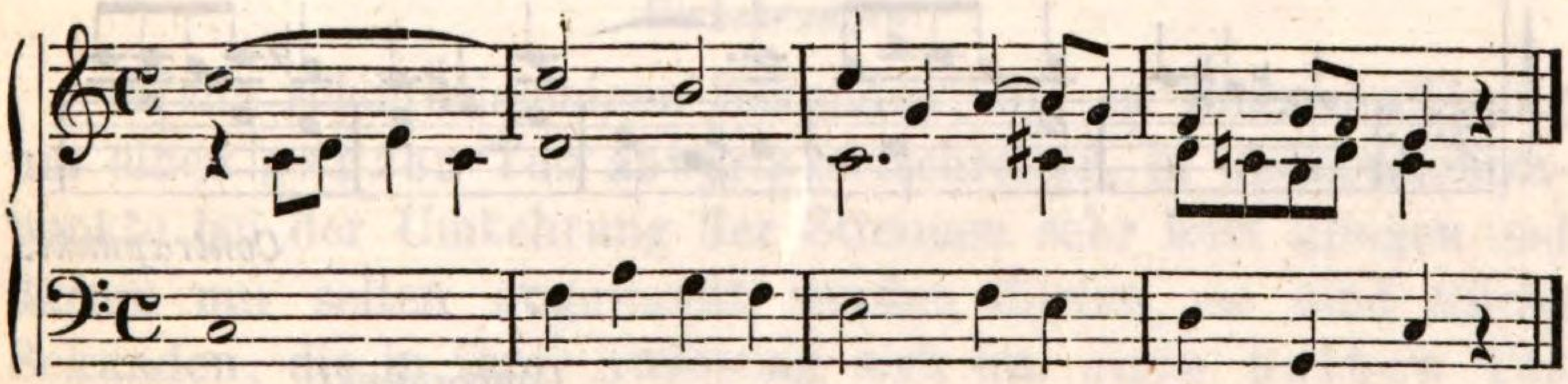
Ein dreifacher Contrapunkt lässt fünf Versetzungen der Stimmen zu, indem jede Stimme zweimal als Oberstimme, zweimal als Mittelstimme, und zweimal als Unterstimme erscheinen kann, wie dies aus folgendem Schema zu ersehen ist.

1 — 2 — 3

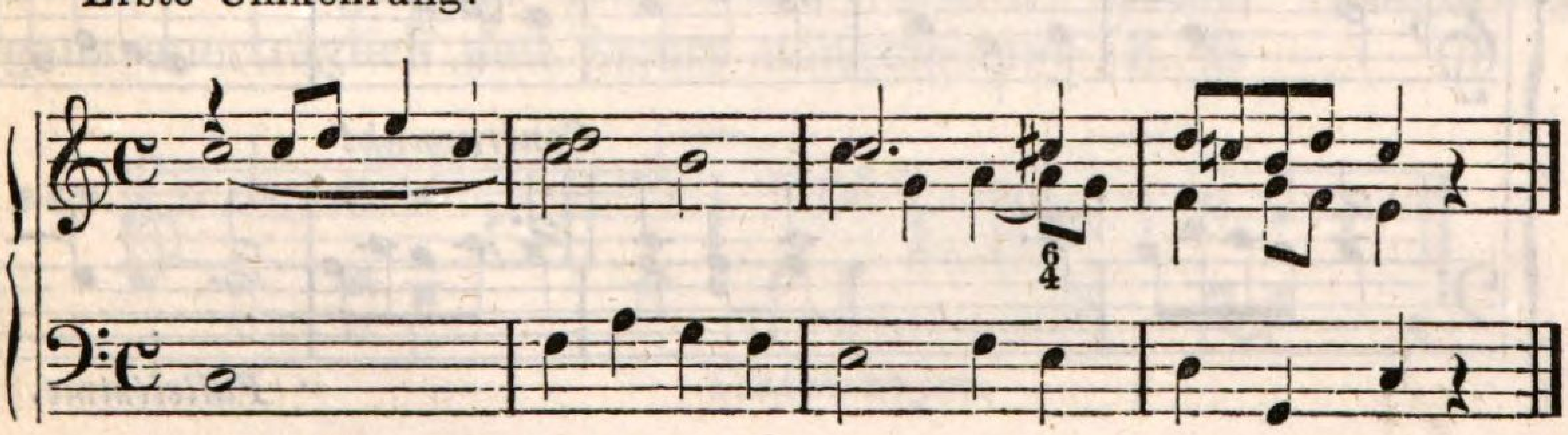
2 — 3 — 1
3 — 2 — 1

2 — 1 — 3
3 — 1 — 2
1 — 3 — 2

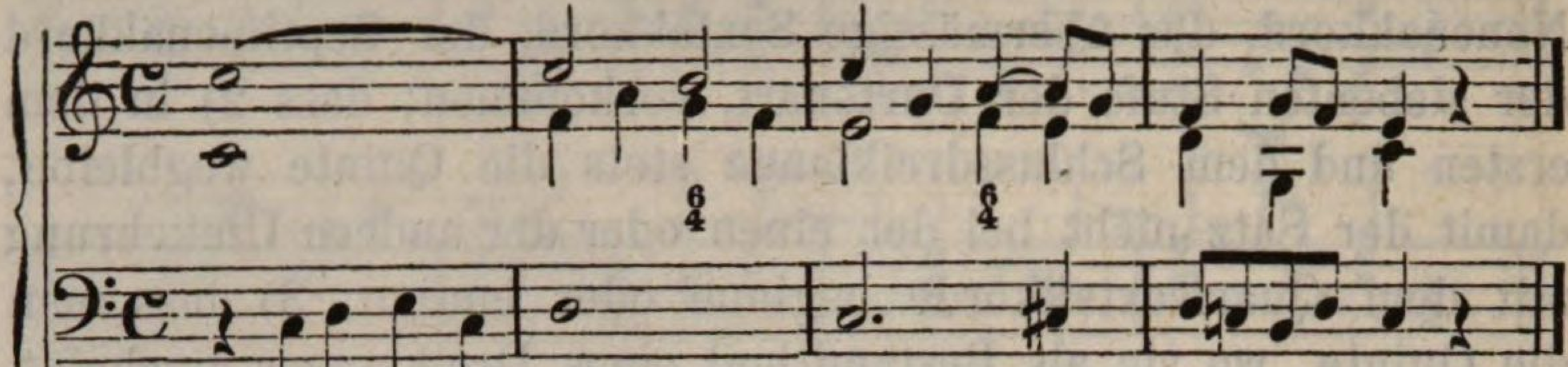
Ein derartiger Satz ist folgender:



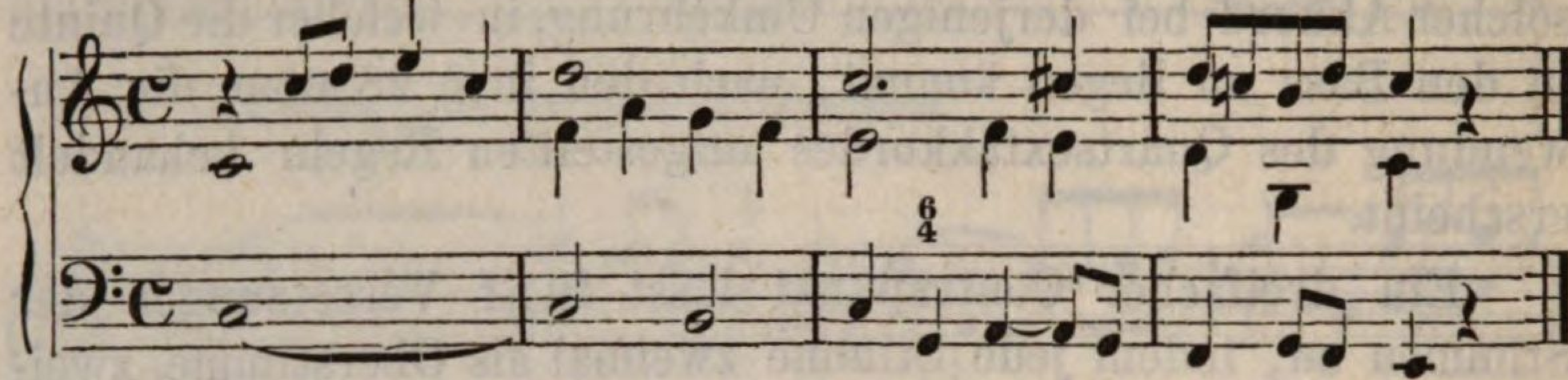
Erste Umkehrung.



Zweite Umkehrung.



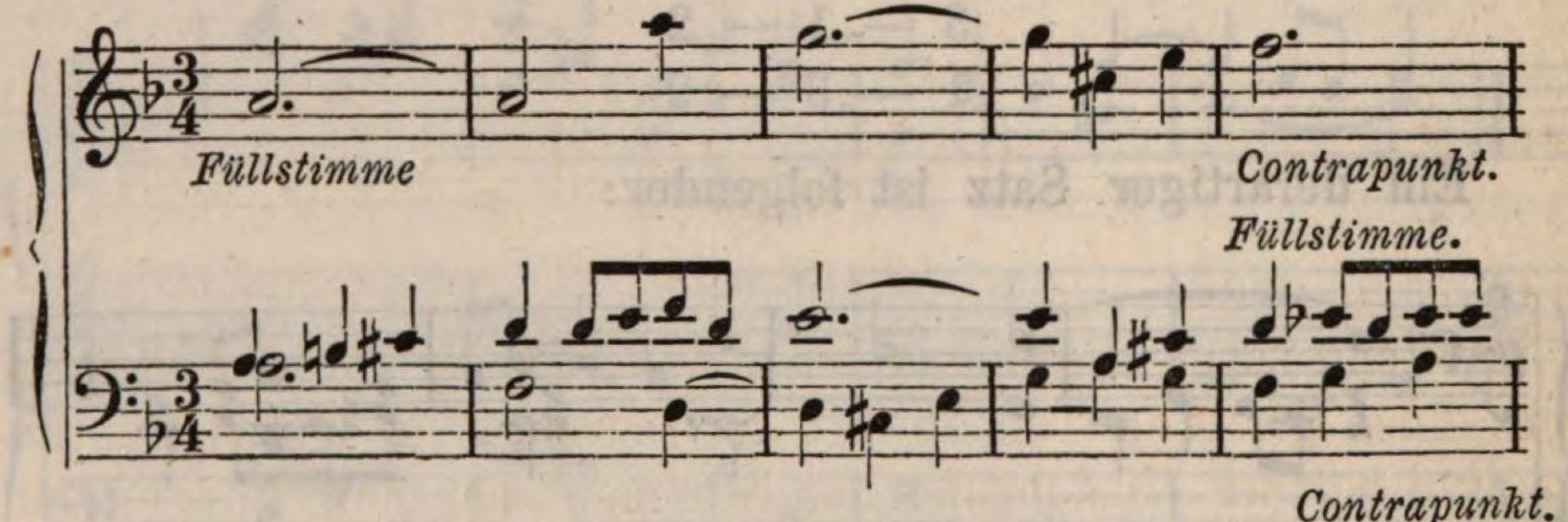
Dritte Umkehrung.



Der Schüler versuche die beiden noch übrigen Umkehrungen!

Ein im doppelten Contrapunkte verfasster Satz findet seine meiste Anwendung in der Fuge. Dort wird er auf verschiedene Tonstufen versetzt, und bald in seiner ursprünglichen Stimmlage, bald in der Umkehrung verwandt. Z. B.

Cherubini.





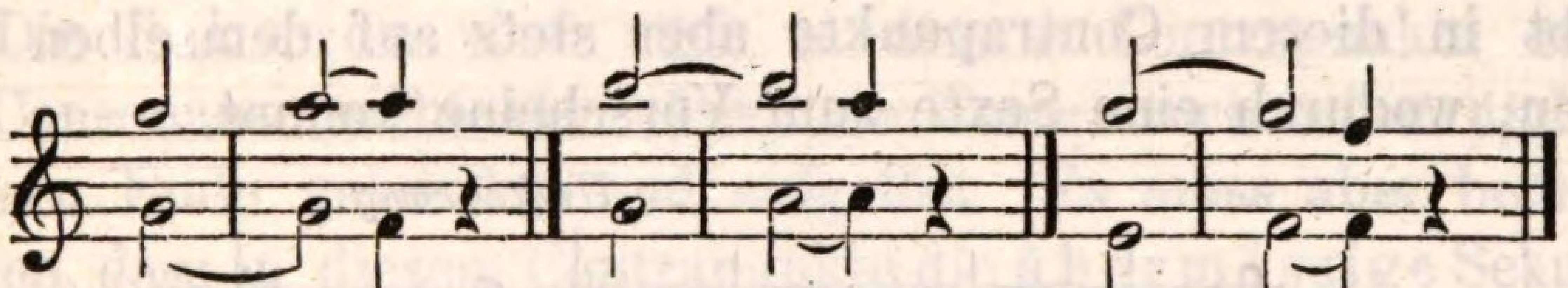


Der doppelte Contrapunkt der Terz oder Dezime.

Sowie im doppelten Contrapunkte der Oktave eine Folge mehrer Quarten und Einklänge wegen der bei der Umkehrung aus ihnen entstehenden Quinten- und Oktavenparallelen vermieden werden musste, so sind im doppelten Contrapunkte der Terz oder Dezime aus demselben Grunde eine Folge mehrer Terzen und Sexten zu vermeiden, weil in diesem Contrapunkte bei der Umkehrung die Terz zur Oktave und die Sexte zur Quinte wird (siehe das betreffende Zahlenschema, Seite 301). Auch hier wird die Gegenbewegung der Stimmen uns vor manchen Fehlern bewahren.

In Bezug auf die Dissonanzen gilt dasselbe, was schon beim doppelten Contrapunkte der Oktave von ihnen gesagt wurde.

Die Sekunde wird auch hier wieder am untern Ende des Intervalls gebunden, und auch an dieser Stelle aufgelöst, d. h. einen Ton abwärts geführt. Z. B.

352. 

Umkehrungen.

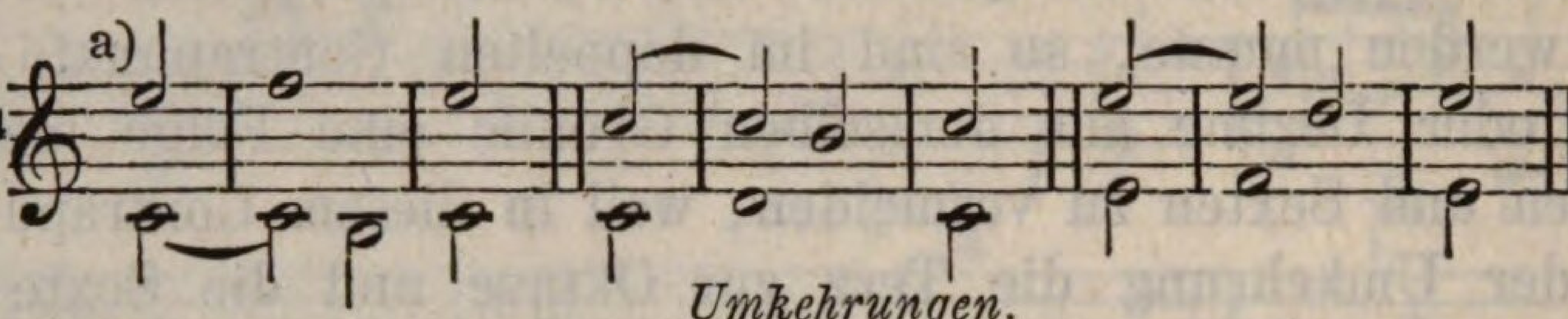
Wenn schon diejenigen Sekunden, die in ihrer Auflösung um einen ganzen Ton abwärts fortschreiten, in diesem Contrapunkte bei der Umkehrung der Stimmen sehr hart klingen und darum nur selten angewandt werden dürfen, so sind solche Sekunden, die in ihrer Auflösung sich um einen halben Ton abwärts bewegen, in diesem Contrapunkte in der Umkehrung ganz unerträglich und darum unbrauchbar. Z. B.

353. 

Umkehrungen.

Die Quarte muss in diesem Contrapunkte stets am untern Ende gebunden werden, (im Contrapunkte der Oktave musste sie am obern Ende gebunden werden). Sie wird also auch am untern Ende aufgelöst, und schreitet bei ihrer Auflösung in der Regel um einen halben Ton, und nur äusserst selten um einen ganz en Ton nach abwärts fort. Der obere Theil dieses Intervalls kann bei der Auflösung entweder auf demselben Tone liegen bleiben — wodurch dann die falsche (kleine) Quinte zum Vorscheine kommt — oder er kann um einen ganzen Ton aufwärts fortschreiten, woraus dann die Sexte entsteht. Z. B.

354. a)



b)



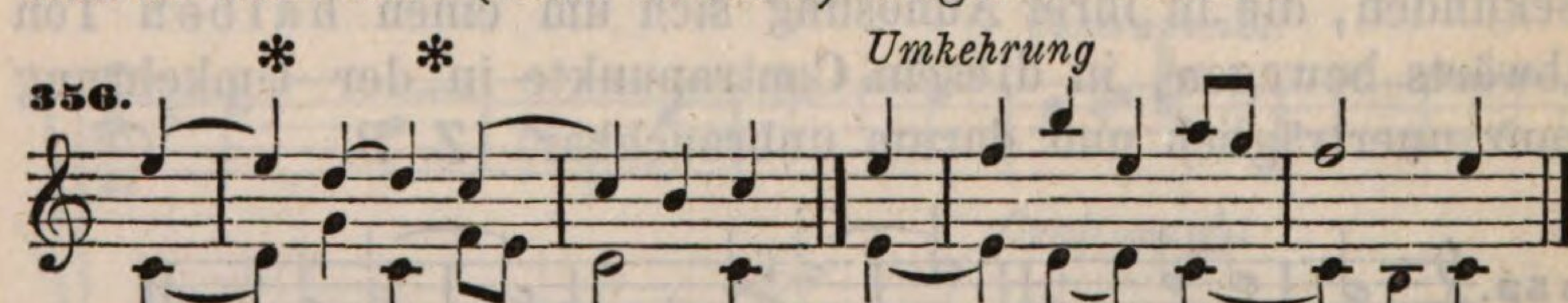
Die Septime wird in diesem Contrapunkte stets am obern Ende gebunden, und auch dort in der Auflösung um einen Ton abwärts geführt. Der untere Theil dieses Intervalls bleibt in diesem Contrapunkte aber stets auf demselben Tone liegen, wodurch eine Sexte zum Vorscheine kommt.

355.



Die None ist in diesem Contrapunkte ganz brauchbar. Sie muss ebenfalls stets am obern Ende gebunden werden, und natürlich auch dort (nach abwärts) aufgelöst werden.

356.



In Bezug auf die Versetzung dieses Contrapunktes auf andere Tonstufen und die Hinzufügung von Füllstimmen gilt im

Allgemeinen dasselbe, was über diesen Punkt von dem doppelten Contrapunkte der Octave am andern Orte gesagt wurde. Von den weiter oben als brauchbar bezeichneten doppelten Contrapunkten wird gerade dieser Contrapunkt am seltensten, und nächst dem doppelten Contrapunkte der Oktave wohl noch

der doppelte Contrapunkt der Quinte oder Duodezime
am häufigsten angewandt.

In diesem Contrapunkte ist unter den Consonanzen die Terz das brauchbarste Intervall, weil sie bei der Umkehrung der Stimmen Terz bleibt (siehe Seite 301). Die Sexte ist schon weniger brauchbar, weil sie in der Umkehrung zur Septime (zu einer Dissonanz) wird, und als solche vorbereitet werden muss. Weil die Septime stets am obern Ende gebunden, d. h. dort vorbereitet und in der Auflösung um einen Ton abwärts geführt wird, so muss natürlich die Sexte am untern Ende gebunden und dort ebenfalls abwärts geführt werden. Am Besten wird sie durch die Terz vorbereitet, wie folgt:

357.


Die Sekunde wird auch in diesem Contrapunkte durch eine Consonanz (nicht aber durch die Sexte) vorbereitet und am untern Ende gebunden und aufgelöst. Es muss aber bemerkt werden, dass in diesem Contrapunkte die übermässige Sekunde eigentlich nur brauchbar ist.

358.


Die Quarte wird ebenfalls am obern Ende vorbereitet und in die Terz aufgelöst.

359.


Die Septime wird stets am obern Ende vorbereitet und am besten in die Terz aufgelöst; sie kann aber auch in die Sexte aufgelöst werden, welcher dann die Oktave folgen muss. (Siehe Beispiel b.)

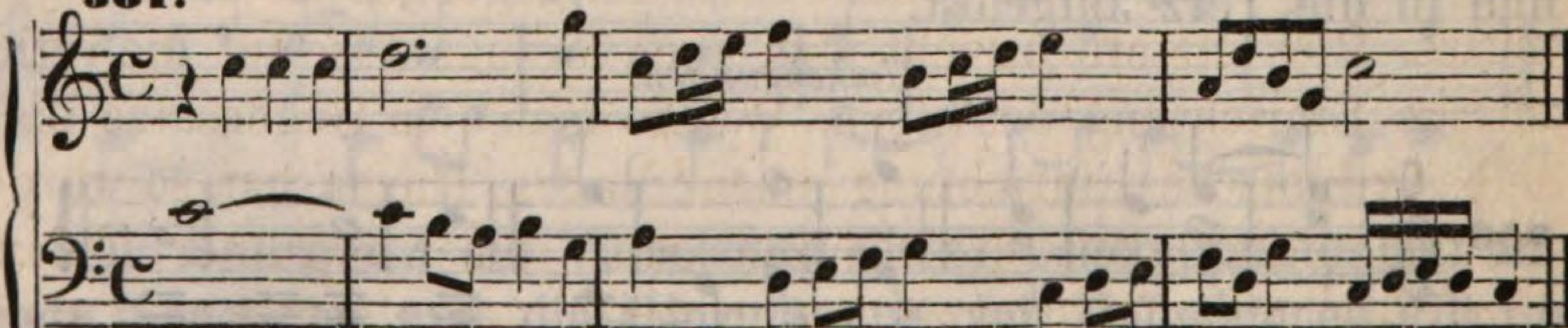
360



Die None ist auch hier nicht besonders brauchbar; darum thut man besser, sie nicht anzuwenden. — Dass auch diesem Contrapunkte mehrere Füllstimmen beigefügt werden können, versteht sich von selbst. —

Das in Vorstehendem über die drei Hauptarten des doppelten Contrapunktes Gesagte wird so ziemlich ausreichen, um einen Satz im doppelten Contrapunkte der Oktave, Dezime und Duodezime erfinden zu lernen. Wollten wir nun gar noch das musikalische Kunststückchen versuchen, einen solchen zweistimmigen Satz zu erfinden, der nicht allein eine Umkehrung in der Oktave, sondern zugleich auch in der Dezime oder Duodezime zulässt, so wäre für's Erste zu untersuchen, welche Intervalle in all diesen Contrapunkten bei der Umkehrung dasjenige bleiben, was sie sind, d. h. welche Consonanzen bei den genannten drei Contrapunkten wieder zu Consonanzen, und welche Dissonanzen wieder zu Dissonanzen werden. Es sind dies nur die Oktave und die Terz, welche stets Consonanzen bleiben, und die Sekunde, welche stets zu einer Dissonanz wird. Wenden wir die Oktave und Terz, sowie auch die durch Terz oder Oktave vorbereitete Sekunde stets auf guten Takttheilen, alle übrigen Intervalle aber nur im stufenweisen Durchgange an, sorgen ausserdem stets für Gegenbewegung der beiden Stimmen, so steht der Umkehrung des Satzes in der Oktave, der Dezime und Duodezime nichts entgegen. Ein solcher Satz wäre z. B. dieser:

361.



Der Schüler versuche, denselben in der Oktave, Dezime und Duodezime umzukehren, und einen ähnlichen umkehrbaren Satz selbst zu erfinden.

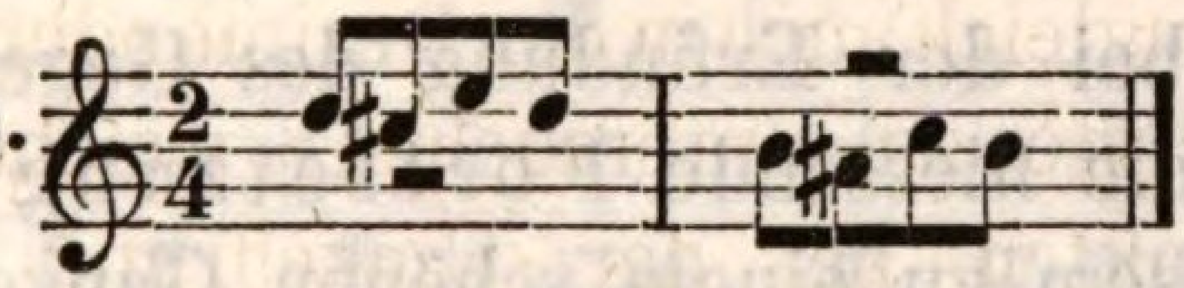
§. 62.

Im vorigen Abschnitte sahen wir die Stimmen sich schon zu grosser Selbständigkeit erheben: denn zwei derselben erhielten stets die Einrichtung, dass eine Jede von Beiden nicht nur als Oberstimme, sondern auch als Mittel- oder Unterstimme erscheinen konnte.

Ein ferneres Mittel, den einzelnen Stimmen eine grössere Selbständigkeit zu verschaffen, ist

die Kunst der Nachahmung.

Wird eine musikalische Figur, ein Satz oder gar eine Periode in einer andern Stimme wiederholt, währenddem diejenige Stimme, welche das Modell (das Thema) brachte, ihren Gang fortsetzt, so nennt man dies eine Nachahmung. Würde diejenige Stimme, welche das Modell brachte, beim Eintritte der nachahmenden Stimmen schweigen, wie in folgendem Beispiele:

362.


so wären das nicht mehr nachahmende, sondern ablösende Stimmen, und der Satz erschiene nicht als ein zweistimmiger, sondern als ein einstimmiger Satz, in welchem das Motiv nur auf eine andere Tonstufe versetzt ist.

Dasjenige, was die eine Stimme während der Nachahmung einer andern Stimme bringt, wird »Gegensatz« genannt. Welche Einrichtung dieser Gegensatz haben müsse, das werden wir am besten erfahren, wenn wir uns über den Zweck desselben Rechenschaft zu geben suchen. Sein nächster Zweck ist unstreitig wohl der, die dem Thema zu Grunde liegende Harmonie anzudeuten. Ausserdem deutet schon sein Name darauf hin, dass er etwas «dem Thema Entgegengesetztes» bringen müsse. Dies letztere bezieht sich aber vorzugsweise auf die rythmische Einrichtung desselben. Würde man dem Gegensatze dieselbe rythmische Einrichtung geben, die das Thema hat, so würde die Mannigfaltigkeit des Ganzen ganz sicher darunter leiden. Um diese Mannigfaltigkeit, in welcher das eigentliche Leben

eines Kunstwerkes sich offenbart, herbeizuführen, wird der Gegensatz z. B. da, wo das Thema auf einem Tone ausruht, eine lebendigere Bewegung annehmen, und da, wo das Thema eine lebendigere Bewegung zeigt, demselben eine ruhigere Bewegung entgegensetzen. Gegensätze, wie die in folgenden Beispielen, sind daher nicht unter die guten zu rechnen.

363.


Im drei- und vierstimmigen Satze ist es dagegen nicht fehlerhaft, wenn eine oder die andere Stimme mit dem Thema in derselben rythmischen Bewegung weiterschreitet.

Ferner ist bei der Erfindung des Gegensatzes darauf zu halten, dass er eine fliessende Fortsetzung des Themas bilde, und sich mit diesem zu einem schönen Ganzen abrunde. Auch muss bei Erfindung des Gegensatzes darauf Rücksicht genommen werden, ob dem Thema nur ein Akkord, oder ob ihm deren mehrere zu Grunde liegen oder gelegt werden können. Es geschieht dies aus dem Grunde, weil man gerne darauf hält, dass die harmonische Grundlage des Thema's sich auch in allen Nachahmungen wiederhole. Das Letztere bezieht sich aber nur auf die Anzahl der Akkorde, welche der erste Gegensatz der ersten Nachahmung entgegen hielt, und kömmt es nur auf den symmetrischen Wechsel der Harmonieen, nicht aber auf die gleiche Modulation an. — In dem folgenden Beispiele liegen dem Motive unstreitig die mit römischen Ziffern angedeuteten Akkorde zu Grunde.

364.


In der Nachahmung des Motivs genügt es, wenn nur diese

beiden Akkorde, wenn auch in entgegengesetzter Folge demselben unterlegt werden.

365. 

Ganz strenge hält man aber nicht immer an dieser Regel, sondern erlaubt sich zuweilen mancherlei Abweichungen von derselben.

Um die Nachahmung des Thema's stärker und deutlicher hervortreten zu lassen, lässt man dieselbe gerne in einem d i s s o n i r e n d e n gebundenen Intervalle eintreten. Z. B.

366. 



Die Nachahmung des Thema's kann schon beginnen, ehe das Thema selbst zu Ende ist, wie wir dies in dem ersten der vorstehenden Beispiele, in welchem das Motiv die zwei ersten Takte umfasst, sehen können. Auffallender noch zeigt sich dies in folgenden Beispielen:

367. Händel.



(Aus der Ouverture zu Don Juan von Mozart.)

368.



Derartige Nachahmungen, wie in den beiden vorstehenden Beispielen, lassen sich aber nur mit solchen Motiven vornehmen, die nur e i n e n Akkord zur Grundlage haben.

Eine Nachahmung kann nicht nur unter zwei, sondern auch unter drei, vier und noch mehren Stimmen stattfinden. Z. B.

(Aus Händel's Messias)

369



Die Nachahmung kann sich im drei- und vierstimmigen Satze auch nur auf zwei Stimmen beschränken. Die nicht nachahmenden Stimmen erscheinen dann als blosse Ausfüllstimmen. Z. B.

(Aus Händels « Salomon. »)

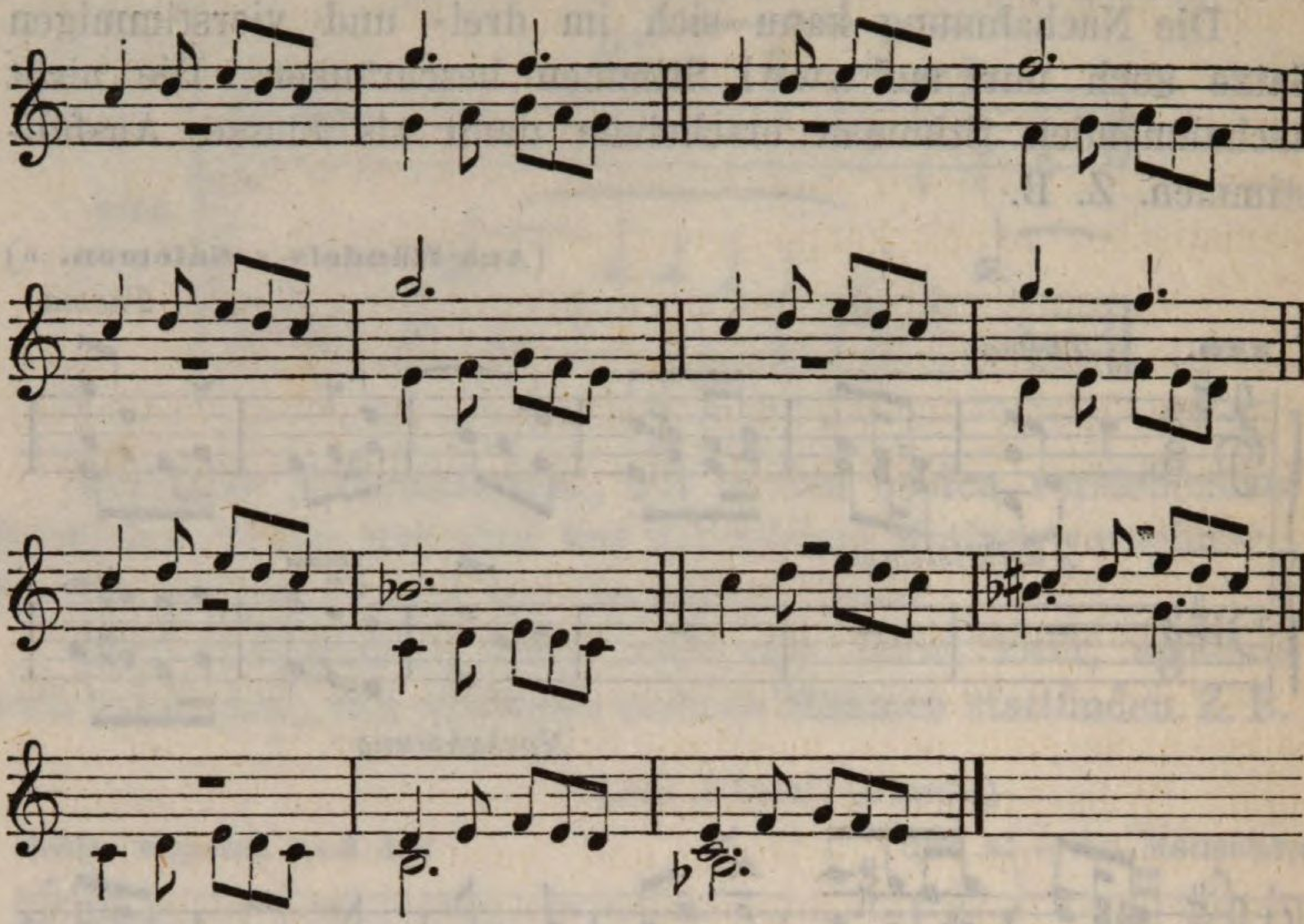
370.



Die nachahmende Stimme kann auf jedem Intervalle eintreten. Z. B.

371.





Welche wichtigen Dienste der doppelte Contrapunkt bei der Nachahmung zu leisten im Stande ist, ist leicht einzusehen. Hält man nämlich bei der Erfindung des *Gegensatzes* darauf, dass die Stimmen sich in der Oktave, der Dezime und der Duodezime, oder gar in allen drei Intervallen zugleich umkehren lassen, so kann man ein und denselben Gegensatz gebrauchen, wie und wann man will. —

Man unterscheidet eine *freie* und eine *strenge* Nachahmung. Die Letztere wird auch die *canonische* Nachahmung genannt. Während bei der *strengen* Nachahmung die Intervalle des Thema's ganz genau in derselben Grösse, eine kleine Sekunde z. B. wieder mit einer kleinen, und eine grosse Sekunde wieder mit einer grossen Sekunde beantwortet werden muss, genügt es bei der *freien* Nachahmung, wenn wir bei der Beantwortung nur den charakteristischen Gang des Themas beibehalten. Wir können also in der freien Nachahmung eine kleine Sekunde mit einer grossen Sekunde, eine kleine Terz mit einer grossen Terz oder auch mit einer Quarte, eine Quarte mit einer Quinte oder Terz u. s. w. beantworten. Jedoch muss davor gewarnt werden, nicht zu viele Intervalle des Thema's bei der Beantwortung zu verändern, indem dasselbe sonst leicht unkenntlich und zu sehr entstellt würde. In der freien

Nachahmung ist es denn auch erlaubt, bisweilen nur einen Theil des Thema's, nicht minder auch das ganze Thema in umgekehrter Tonfolge und in vergrössertem oder verkleinertem Notenwerthe, wie wir dies Alles schon bei der Lehre von der thematischen Arbeit kennen gelernt, nachzuahmen.

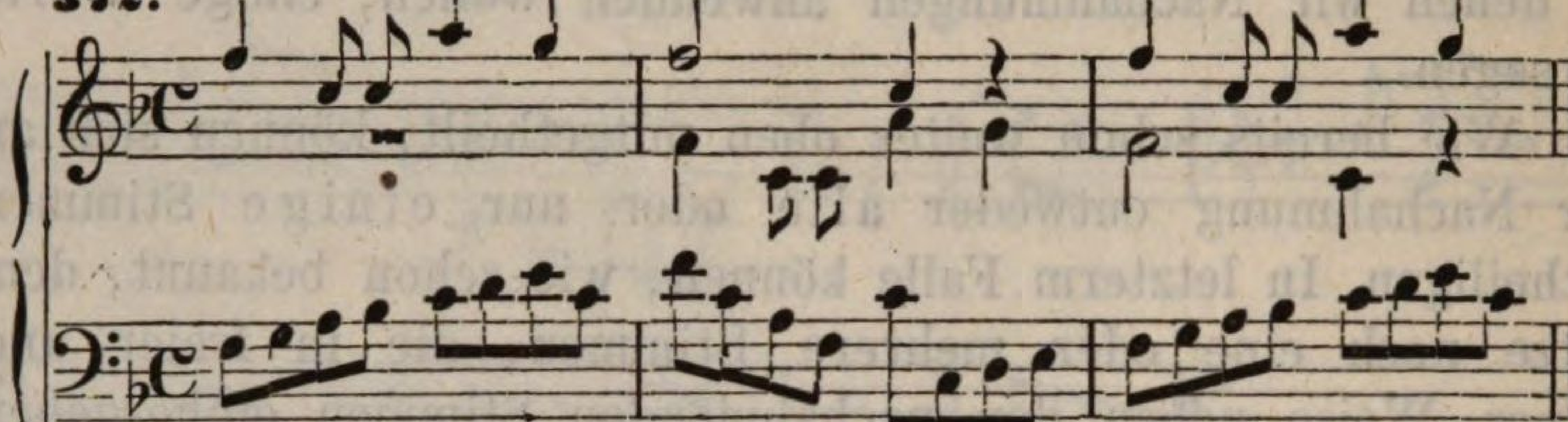
Schliesslich erübrigt uns noch, über die Wahl des Thema's, über die praktische Anwendung der Nachahmung, so wie auch über die Form, die wir den Tonstücken zu geben gedenken, in denen wir Nachahmungen anwenden wollen, einige Worte zu sagen.

Wie bereits schon weiter oben mitgetheilt, können sich an der Nachahmung entweder alle oder nur einige Stimmen betheiligen. In letzterm Falle können, wie schon bekannt, dem Satze noch eine oder mehrere Stimmen, die in freier und eigner Weise neben den nachahmenden Stimmen einhergehen und diesem blos als Begleitung und Ausfüllung dienen, beigefügt werden. Diese Ausfüllstimmen müssen aber nicht unbedingt vorhanden sein. Wir können also auch nachahmende Sätze von blos zwei oder drei Stimmen schreiben. Gerade die Anzahl der sich an der Nachahmung betheiligenden Stimmen übt auf die Wahl des Thema's einen bedeutenden Einfluss aus. Um irgend einen festen Anhaltspunkt für die Erfindung oder die Wahl eines Thema's zu gewinnen, wollen wir bei der freien Nachahmung an dem Grundsatze festhalten: «je grösser die Anzahl der sich an der Nachahmung betheiligenden Stimmen ist, je kleiner soll das Thema sein».

Ein Thema, das in Satz- oder Periodenform auftritt, fordert in der Regel strenge Nachahmung, und zwar desshalb, weil dasselbe sich uns als einen abgeschlossenen Gedanken, der mit jedem seiner Züge unsern Antheil an sich fesselt, und uns so zur genauen Wiederholung reizt, darstellt. Aus diesem Grunde ist denn auch selbst in der zweistimmigen freien Nachahmung diese Form des Thema's eine ungünstige. Günstiger wäre derselben schon ein Thema von gangartigem Charakter. Bei der freien Nachahmung werden wir uns also im Allgemeinen auf kürzere Themate beschränken müssen. Was den Charakter des Thema's betrifft, so eignen sich für blos zweistimmige Nachahmungen Themate von ernsterm schwerem Charakter und langsamerer Bewegung weniger, als solche von lebhafterer

Bewegung und leichtem flüchtigem Charakter. Will man demnach ein derartiges ernstes Thema in der zweistimmigen Nachahmung verwenden, so setzt man gerne eine Begleitungsstimme, die dann eine lebhaftere Bewegung annehmen muss, hinzu. Hierzu eignet sich eigentlich am Besten der Bass. Uebernimmt nun der Bass eine derartige Begleitung, so nennt man ihn einen «gehenden Bass», einen *Basso continuo.* Z. B.

372.



Ein solcher Bass wird häufig bei fugirten Chören von langsamerm Tempo, wo er von grosser Wirkung ist, nicht minder aber auch bei andern Gelegenheiten angebracht, um dem Ganzen mehr Halt und Festigkeit zu geben. Ein *Bassus continuus* muss aber von Anfang des Musikstückes bis zu dessen Ende ohne grosse Pausen fortgehen, die völlige Harmonie des Stückes in sich schliessen, und in einer einmal angenommenen Bewegung, welche in der Regel eine lebhaftere als die der übrigen Stimmen ist, bis zu Ende fortgehen. Aus diesem Grunde wird er dann auch *Bassus ostinatus* (hartnäckiger Bass) genannt. In den Oratorien findet man herrliche Beispiele davon. So hat z. B. Händel in seinem «Samson» diesen Bass in einem Chore mit grossem Glücke angewandt. Es ist dieser:

373.



Auch in Haydn's «*Frühling*» findet sich zu dem fugirten Chore: «Uns spriesset Ueberfluss» ein herrliches Beispiel eines solchen Basses. Es ist folgendes:

374. 

Basso continuo.



Wenn schon bei der zweistimmigen Nachahmung eine zu weite Ausdehnung des Thema's als ungünstig bezeichnet wurde, so ist leicht begreiflich, dass die Schwierigkeiten, längere Themate durchzuführen, mit der Zahl der Stimmen immer wachsen müssen. Zu lange Themate führen denn auch nichts anderes als weitläufige Verstrickungen der Stimmen, aus denen man den Eintritt des Thema's nicht deutlich mehr heraushören kann, herbei. Für drei- und vierstimmige Nachahmungen eignen sich daher am Besten ganz kurze Themate von einem oder zwei Takten. Auch sagt diesen Thematen eine langsamere Bewegung und ein ernsterer Charakter besser zu, als

eine lebhafte flüchtige Bewegung, indem bei Thematen von flüchtigerm Charakter die Stimmen leicht in ein endloses Gewirre gerathen. —

Welche Form werden wir nun den Tonstücken, in denen wir die freie Nachahmung als Hauptsache betrachten, geben müssen? Offenbar keine andere, als zwei- oder dreitheilige Liedform, indem der Hauptgedanke, das Thema, hier nicht als ein in sich abgeschlossenes Ganzes erscheinen kann. Selbst die Zwei- oder Dreitheiligkeit wird sich nicht einmal scharf ausprägen können, indem das Wesen der Polyphonie überhaupt jeder bestimmten Gliederung in Theile, Sätze und Abschnitte widerstrebt; und zwar desshalb, weil in der Polyphonie sich nicht eine Stimme der andern unterordnet, sondern eine jede in ihrer eignen Weise weiter zu gehen sucht und nach grösstmöglichster Selbständigkeit strebt. Dessenungeachtet werden wir dennoch darauf bedacht sein müssen, in diesen Tonstücken auf irgend eine Weise das Ende einer Periode oder eines Satzes fühlbar zu machen, welches z. B. durch gleichmässige oder ebenmässige Modulationsschritte, durch den geordneten Eintritt der nachahmenden Stimmen u. s. w. geschehen kann. —

Dass wir endlich das Thema nicht in Einem fort und ohne Unterlass bald in dieser oder jener Stimme auftreten lassen dürfen, sondern zuweilen auch zur Abrundung oder zum Abschluss der Sätze und Perioden etwas Anderes bringen, oder auch zuweilen ein anderes Thema aufgreifen, und mit diesem, namentlich in längern Tonstücken auf eine angenehme Weise abwechseln müssen, ist leicht einzusehen, indem sonst die Nachahmungen des Thema's uns sehr bald langweilen, statt ergötzen und interessiren würde.

Weil auch hierin die lebendige Anschauung und das Studiren guter Musterbeispiele die beste Lehrmeisterin ist, so setzen wir einige derartige Tonstücke hierher.

Larghetto.

375.




Ped.



376. Andante. M. G. Fischer.





377. Larghetto. M. G. FISCHER.

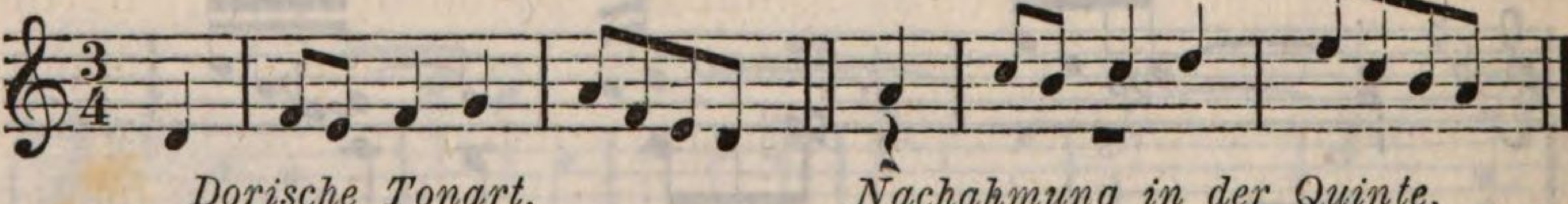




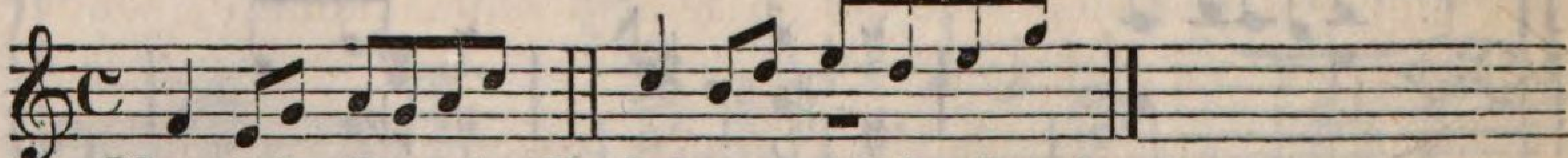
§ 63.

In diesem Abschnitte werden wir es mit der strengen oder der sogenannten canonischen Nachahmung zu thun haben. Was unter der strengen oder canonischen Nachahmung zu verstehen sei, wurde bereits im vorigen Abschnitte gesagt. Eine im engsten Sinne des Wortes strenge Nachahmung ist aber ohne ein Verlassen der Tonart nur im Einklange und der Oktave möglich. Auch in der Dominante kann noch eine ganz strenge Nachahmung ohne Aufgeben der Tonalität ermöglicht werden, wenn das Thema die Einrichtung hat, dass in demselben die Septime der Tonleiter vermieden ist, oder dass es sich nur in den fünf oder sechs untersten Tönen der Tonleiter herumbewegt. Ganz strenge Nachahmungen in der Quinte sind aber bei so construirten Thematen nur in Dur möglich, in Moll sind sie ganz unausführbar, und bleibt hier die ganz strenge Nachahmung auf die Nachahmung im Einklange und der Oktave beschränkt *). — Eine ganz strenge Nachahmung

*) In dem alten Tonsysteme (den Kirchentonarten) liessen sich bei einzelnen Tonarten eigens geformte Themate, die nach unsern Begriffen einer Molltonart angehörten, auch noch in der Quinte canonisch nachahmen. Bewegte sich z. B. ein Thema innerhalb der Quinte re–la, so konnte dasselbe in der dorischen Tonart ganz strenge in Oberquinte nachgeahmt werden. Wurde in einem der phrygischen Tonart angehörenden Thema der Ton *si* vermieden, so konnte dasselbe in dieser Tonart ebenfalls ganz strenge in der Quinte nachgeahmt werden. Z. B.



Dorische Tonart. *Nachahmung in der Quinte.*



Phrygische Tonart. *Nachahmung in der Quinte.*

in jedem andern Intervalle als in der Oktave und dem Einklange (der Quinte nur unter den oben bezeichneten obwaltenden Umständen) ist ein Ding der Unmöglichkeit, indem man ja sonst genöthigt würde, zwei verschiedene Tonarten nebeneinander herzuführen. Wollte man z. B. ein in C dur stehendes Thema in der Obersekunde ganz strenge beantworten, so müsste diese Antwort gänzlich in D dur stehen, welche beiden Tonarten man doch gewiss nicht gleichzeitig neben einander herführen kann. Weil nun aber so für die strenge Nachahmung ein zu beschränktes Terrain übrig bliebe, und eine fortwährende Nachahmung im Einklange und der Oktave den Zuhörer bald ermüden würde, so gestattet man, um auch strenge Nachahmungen in den übrigen Intervallen zu ermöglichen, die Licenz (die Freiheit) bei den in diesen Intervallen stattfindenden strengen Nachahmungen, die Art, nicht aber die Gattung dieses oder jenes Intervalls zu ändern, d. h. dort, wo es zur Beibehaltung der Tonalität unumgänglich nöthig ist (und wenn dies in unserer Absicht liegt,) aus einer kleinen Sekunde eine grosse Sekunde, aus einer kleinen Terz eine grosse Terz, nicht aber eine Quarte u. s. f. zu machen. Trotz dieser Licenzen hat man sich bei der strengen Nachahmung von jeher fast ausschliesslich auf die Nachahmung im Einklange, der Oktave und der Quinte beschränkt. Es hat dies aber in nichts Anderm seinen Grund, als in der Lage der vier Gattungen der menschlichen Stimme, und dass auch bei der ganz strengen Nachahmung in der Quinte die Tonalität nur in gewissen Fällen verändert zu werden braucht. Die Stimmlage des Tenors ist bekanntlich um eine Quinte, und die des Altes um eine Oktave höher, als die des Basses; die Stimmlage des Sopranes dagegen wieder um eine Quinte höher als die des Altes. Was ist da natürlicher, als dass ein vom Basse in seiner besten Stimmlage vorgetragenes Thema vom Tenore, soll er in den Stand gesetzt werden, dasselbe ebenfalls in seiner besten Stimmlage zu beantworten, in der Quinte, der Alt wieder in der Oktave, und der Sopran aus denselben Gründen das Thema wieder in der Quinte nachahmt! Es beruht dies Verfahren also nicht auf dem blossen Zufalle, wie das vielleicht den Anschein haben könnte, sondern auf gewichtigen Gründen.

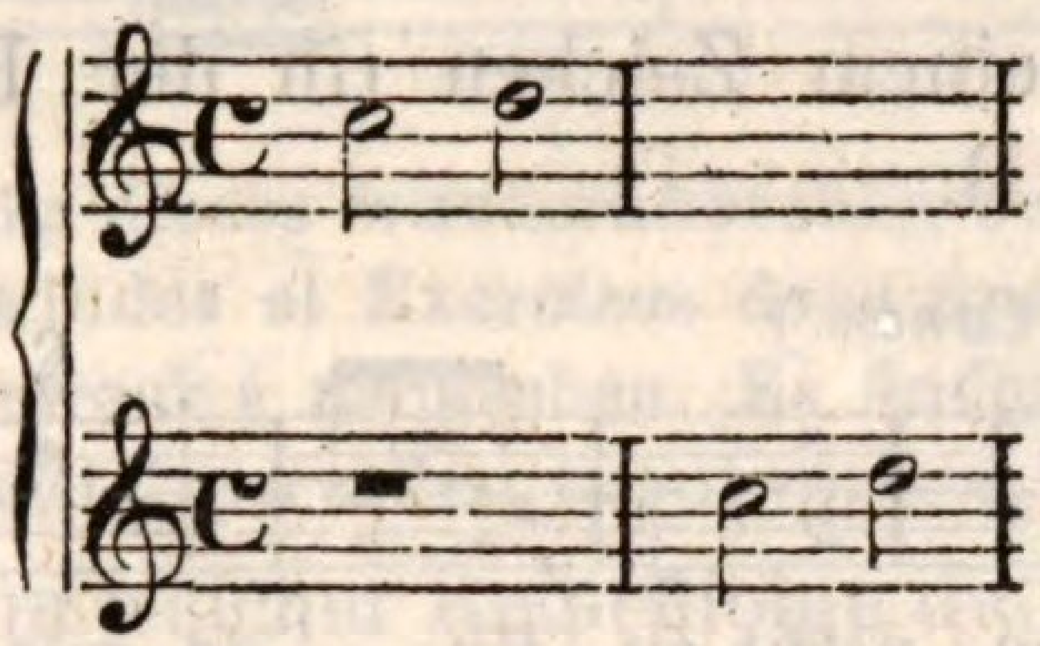
Ferner wurde schon im vorigen Abschnitte darauf hinge-

wiesen, dass sich für die canonische Nachahmung vorzugsweise solche Themate, die als ein in sich abgeschlossenes, in Satz- oder Periodenform auftretendes Ganzes erscheinen, eignen. Die strenge Nachahmung eines solchen Thema's kann in verschiedener Weise stattfinden. Man kann nämlich die eine Stimme das Thema ganz zu Ende bringen lassen oder nicht, ehe die andere Stimme beginnt. In ersterm Falle muss dann diejenige Stimme, welche das Thema brachte, zu dem nun in der folgenden Stimme auftretenden Thema einen hübschen Gegensatz bringen, und genügt es schon, wenn dieser Gegensatz im einfachen Contrapunkte abgefasst ist. Tritt nun noch eine dritte Stimme hinzu, die ebenfalls wieder das Thema aufgreift, so muss die vorhergegangene Stimme den von der ersten Stimme gebrachten Gegensatz übernehmen. Die zuerst dagewesene Stimme soll nun nicht etwa schweigen: sie muss im Gegentheile fortsetzen, also noch einen zweiten Gegensatz bringen. Nachdem die dritte Stimme das Thema beendigt, könnte nun wohl noch eine vierte Stimme eintreten; soll der Satz aber nur dreistimmig bleiben, so kann die erste Stimme wieder von vorne beginnen, und die zweite und dritte Stimme nachher dasselbe thun. Auf diese Weise käme das Tonstück aber nie zum Enden. Dies zu umgehen kann man die Stimmen in freier Weise zu einem Schlusse lenken, welcher *Coda* genannt wird. In dieser Art und Weise ist z. B. das launige allerorts bekannte Mozart'sche Terzett «*Difficile*» und der wunderhübsche Canon «Mir ist so wunderbar» in Beethoven's *Fidelio* (Nr. 3) verfasst. Diese Art der strengen Nachahmung ist die leichtere. Viel schwieriger ist dagegen diejenige Art der strengen Nachahmung, wo die zweite Stimme den Schluss des Thema's nicht abwartet, sondern schon im ersten oder zweiten Takte das Thema ergreift, und dasselbe genau wiederbringt. Auf diese Weise macht also das fortsetzende Thema selbst den Gegensatz zu dem in der andern Stimme etwas später eintretenden Thema. Ein eigentlicher selbständiger Gegensatz ist also hier nicht vorhanden, indem die erste Stimme nach dem Schlusse des ersten Gedankens entweder wieder von vorne beginnen, oder auch als Fortsetzung wieder einen neuen Gedanken bringen kann, den die zweite Stimme ebenfalls etwas später wiederbringen muss. Tonstücke, die eine derartige Einrichtung haben, werden «Canon's» genannt.

Das praktische Verfahren bei der Erfindung eines Canons im Einklange oder der Oktave, welches die besten und die leichtern sind, ist folgendes:

Man beginne in irgend einer Stimme, und notire einen oder zwei Takte, je nachdem man einen oder zwei Takte (oder auch nur einen halben Takt) später die folgende Stimme eintreten lassen will, in dieser Stimme. Dann aber fahre man nicht in derselben Stimme, d. h. nicht in demselben Liniensysteme fort *), sondern schreibe das bereits in dem einen Liniensystem Notirte sofort in das zweite Liniensystem, wie folgt:

278.



Nachdem dies geschehen, setzt man in der ersten Stimme in der Weise fort, dass beide Stimmen einen guten Contrapunkt — hier genügt ebenfalls schon ein einfacher Contrapunkt — bilden. Ist dies geschehen, so wird das Neue sofort wieder in das andere Liniensystem übertragen, wie folgt:

279.



und wird diese Operation so lange fortgesetzt, bis man in der ersten Stimme einen den Regeln des Satzbaues genügenden Satz oder eine Periode hat. Ohne weitern Aufenthalt kann nun die erste Stimme den Satz wieder von vorne beginnen, und die zweite Stimme muss dann nach Beendigung des Ganzen ein Gleiches thun. Und so könnten beide Stimmen das Thema in Einemfort wiederholen, ohne je zu Ende zu kommen. Ein solcher Canon wird ein unendlicher Canon genannt. Enden muss man aber doch einmal. In diesem Falle muss dann die

*) Bei der Erfindung eines derartigen Tonstückes muss jede Stimme ihr eigenes Liniensystem erhalten.

eine Stimme nach zwei- oder dreimaliger Wiederholung um so viele Takte später aufhören, als sie später als die vorhergehende angefangen, oder beide Stimmen können auch in freier Weise (in einem Coda) zum Schlusse gelenkt werden.

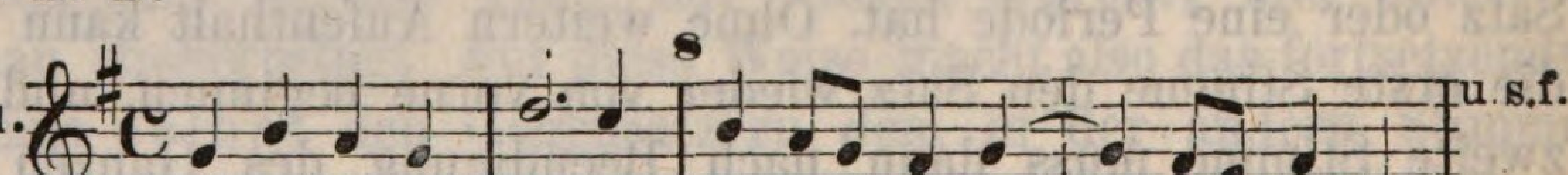
Wird ein Canon so aufgeschrieben, dass jede Stimme ein eigenes Liniensystem erhält, so nennt man ihn einen offenen (ausgeschriebenen)Canon. Weil in einem solchen Tonstücke aber jede Stimme ein und dasselbe vorzutragen hat, so ist es gebräuchlich, das Ganze bloss in einem Liniensysteme zu notiren, die Stelle aber, wo die zweite oder dritte Stimme einzutreten hat, mit irgend einem Zeichen (in der Regel mit diesem §) zu bezeichnen. Z. B.

380. *(Dreistimmiger Canon.)*



Ein in dieser Weise notirter Canon wird verschlossener Canon genannt. Sind die Stellen nicht bezeichnet, wo die übrigen Stimmen einzutreten haben, so heisst er Räthselcanon. Ist nichts Näheres bei einem in dieser Weise notirten Canon angegeben, so ist es ein Canon im Einklange. Soll aber z. B. das Thema bei seinem zweiten Auftreten um eine Oktave höher oder tiefer gesetzt werden, so wird dies durch die Ziffer 8 an derjenigen Stelle angedeutet, wo die folgende Stimme einzusetzen hat. Z. B.

381.



In derselben Weise bezeichnet man eine in der Quinte, der Sekunde oder einem andern Intervalle einsetzende Stimme. Z. B.

(Canon in der kleinen Unterseptime von Clementi.)

382.



Um das öftere Kreutzen der Stimmen zu vermeiden, und um den vorstehenden Canon am Claviere ausführen zu können, muss das in der Unterseptime auftretende Thema noch um eine Oktave tiefer versetzt werden, wie folgt:

383.



(Den weitern Verfolg dieses wunderhübschen zweistimmigen Canon's mag Jeder in den « Præludes et Exercices dans tous les Tons, etc. par M. Clementi, Bonn, Simrock » nachsehen. Es finden sich dort auch noch mehrere andere in andern Intervallen beantwortete Canon's.)

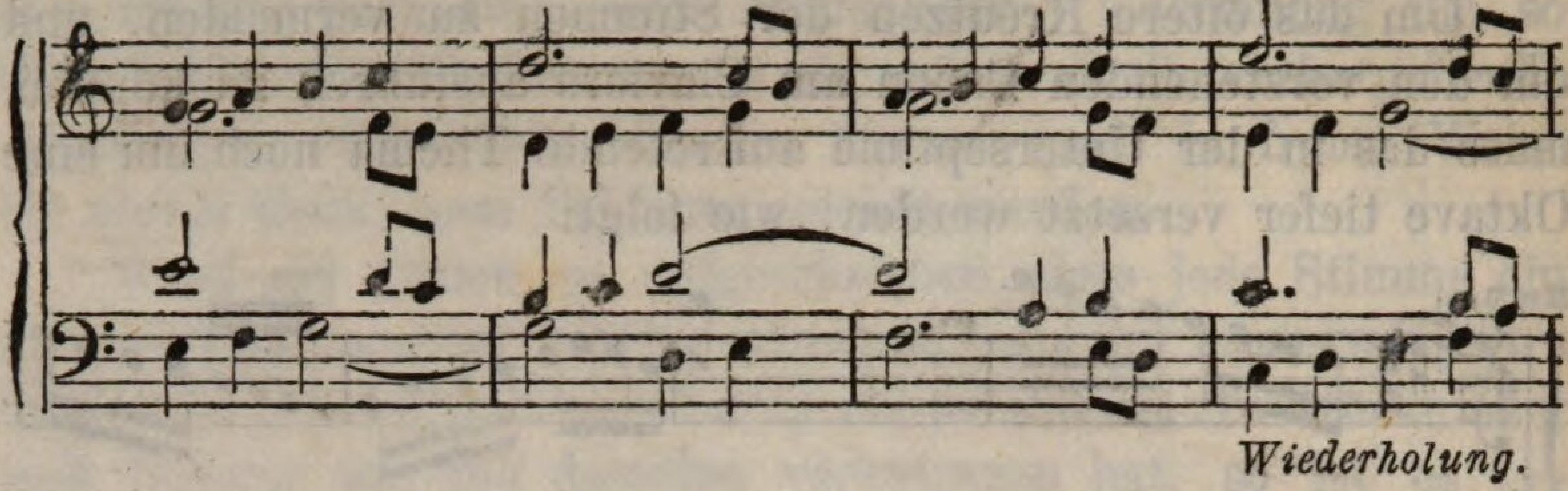
Um anzuzeigen, in welcher Reihenfolge die einzelnen Stimmen einzutreten haben, deutet man dies durch die verschiedenen Schlüssel, und das Intervall, in welchem die Stimmen einzutreten haben, durch Ziffer an, und zwar hat diejenige Stimme zuerst anzufangen, deren Schlüssel zunächst an den Noten steht, der dann die übrigen Stimmen in derselben Reihenfolge nachfolgen. Ein derartiger, von Silcher in seiner Harmonielehre mitgetheilter interessanter Canon in der Quinte und Oktave von Stölzel ist dieser:

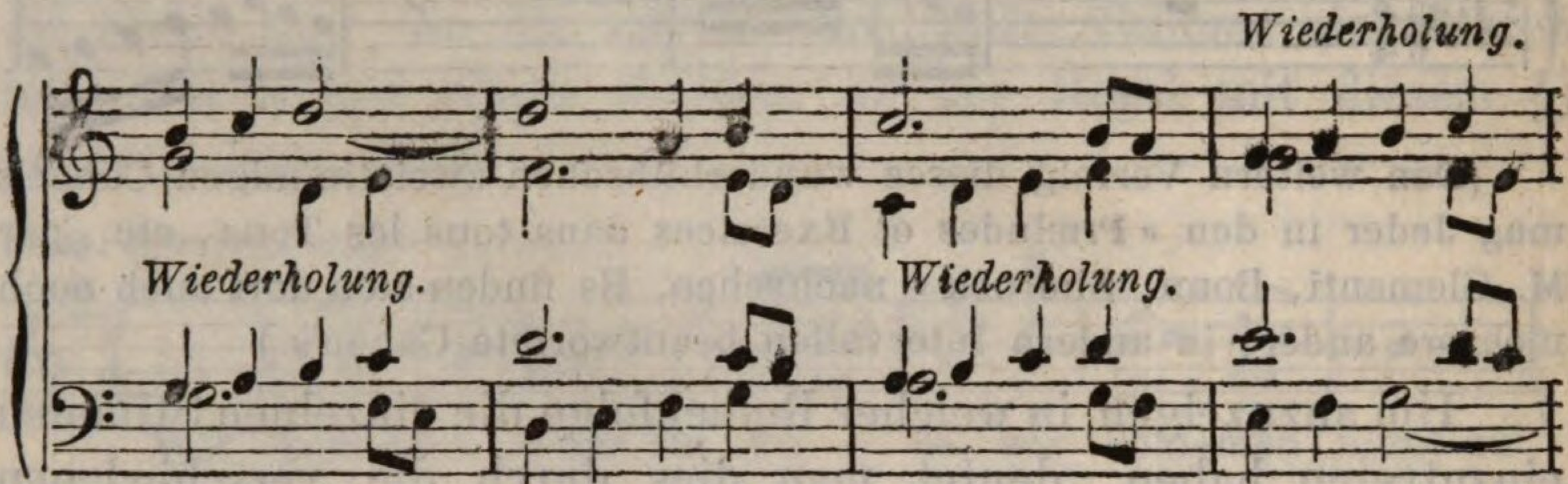
384.



Oeffnen wir diesen Canon, d. i. schreiben wir in aus, so erhält er folgendes Aussehen:







Bei der Erfindung eines Canon's in andern Intervallen, so wie für drei oder vier Stimmen schlägt man dasselbe Verfahren ein, welches wir für die Erfindung eines zweistimmigen Canon's oben kennen lernten. Der Schüler wird bei den eignen Versuchen jedoch sehr bald entdecken, dass bei einer wachsenden Zahl der Stimmen die Modulation immer eintöniger, und die harmonische Grundlage bei einem drei- oder vierstimmigen Canon auf zwei oder drei Akkorden beschränkt wird, welche in steter Folge miteinander abwechseln. In dem zweistimmigen Canon bleibt der Modulation schon ein grösserer, wenn auch immerhin noch beschränkter Spielraum übrig.

Ehe wir von den noch übrigen Arten des Canons sprechen, wollen wir noch einer Art zweistimmiger Canon's erwähnen, die sehr häufig als «Orgeltrio» angewandt wird. Es ist nämlich jene Art zweistimmiger Canon's, denen eine dritte frei einhergehende Begleitungs- oder Füllstimme (in der Regel ein *Basso continuo*) beigegeben ist. Ein treffliches Beispiel dieser Art ist folgendes Orgeltrio von M. G. Fischer.

Andante. (*Trio für 2 Manuale u. Ped. v.* M. G. Fischer.)

385.



u. s. w.

Will der Schüler selbst derartige Tonstücke erfinden, so arbeite er nur nicht in's Blaue hinein, sondern setze sich zuerst einen Modulationsplan fest, und suche jeden einzelnen neuen Gedanken in Form eines Satzes oder einer Periode wiederzugeben, wie er sich das an dem vorstehenden Tonstücke sehr leicht veranschaulichen kann, wenn er sich nur erst die ganze Oberstimme allein und genau ansieht. Erst wird der zweistimmige Canon verfertigt und darnach der freie Bass hinzugefügt; besser ist es aber noch, wenn man denselben mit dem Canon schon zugleich erfindet.

Es bleibt nun noch von jenen «*künstlichen*» Canon's: «dem Canon in der *Gegenbewegung*, dem *Cirkelcanon*, dem *krebsgängigen* Canon, und dem Canon in der *Vergrösserung* und der *Verkleinerung*» Einiges zu sagen übrig. Von all diesen künstlichen Canon's ist nur der Erstgenannte eigentlich brauchbar und hat noch irgend einen künstlerischen Werth. Bei diesem Canon müssen, wie schon der Name andeutet, alle aufwärtsgehenden Intervallschritte: eine aufwärtsgehende Sekunde also mit einer abwärtsgehenden Sekunde, eine aufwärtsgehende Terz mit einer abwärtsgehenden Terz u. s. w. beantwortet werden. Wollte man die Beantwortung *ganz strenge*, eine kleine Sekunde also wieder mit einer kleinen Sekunde u. s. f. wiedergeben, so könnte die Antwort nur in der *Terz* oder der *Dezime**) beginnen, indem es nur auf diese Weise möglich ist, ein Thema in derselben Tonart in der Gegenbewegung *ganz genau* zu beantworten. Halber Ton soll also mit einem halben, und ganzer Ton mit einem ganzen Tone u. s. f. beantwortet werden. Der halbe Ton muss also in der Antwort an derselben Stelle erscheinen, wo er im Thema erschien. Dass dies nur dann möglich ist, wenn die Antwort in der Terz oder Dezime beginnt, ist aus folgendem Schema leicht zu ersehen, indem dort der Halbton wieder an der frühern Stelle erscheint.

Antwort 10. 9. 8.⌒7. 6. 5. 4.⌒3. 2. 1.
Thema 1. 2. 3.‿4. 5. 6. 7.‿8. 9. 10.

in Buchstaben:

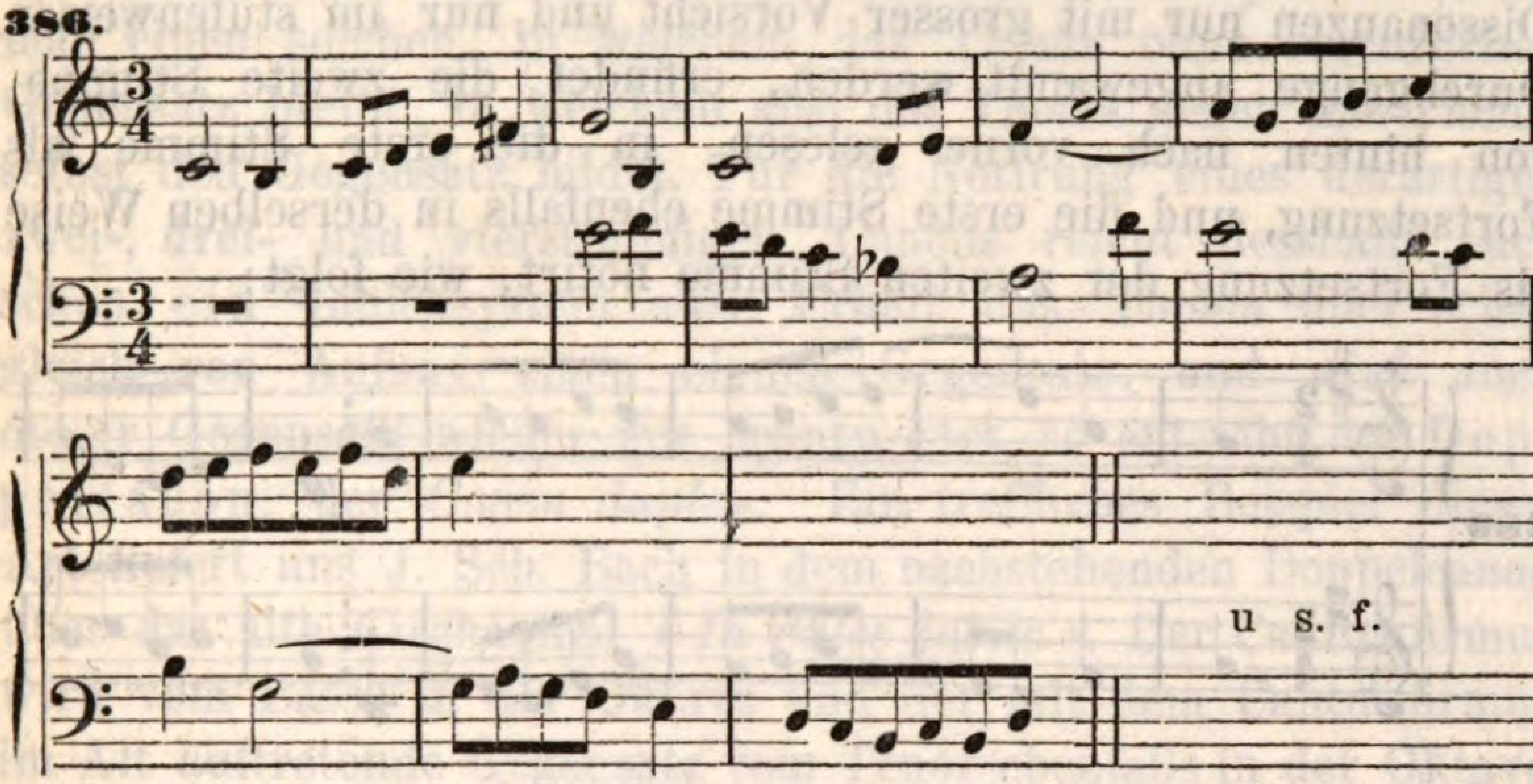
e d c⌒h a g f⌒e d c
c d e‿f g a h‿c d e

*) Oder auch in der *Untersexte*, welches Intervall die Umkehrung von den beiden genannten Intervallen ist.

Würde man in einem andern Intervalle die Antwort beginnen lassen und das Thema g a n z strenge in der Gegenbewegung beantworten, so kämen sofort zwei verschiedene Tonarten sich gegenüber zu stehen, was nicht zulässig ist, indem dadurch die hässlichsten und härtesten Dissonanzen zum Vorscheine kämen. Den in der Dezime in der Gegenbewegung beantworteten Canon nannten die Alten « *Fuga in decima* ».

Ein derartiges Beispiel ist folgendes:

386.



Drei treffliche Beispiele von Canon's in der Gegenbewegung, die zwar nicht im engsten Sinne des Wortes strenge beantwortet sind, findet der Schüler in den schon genannten Etuden von Clementi. Es sind die gegen das Ende des zweiten Heftes stehenden « Exercices » in H dur, Gis moll und Fis dur. —

Ein C i r k e l c a n o n entsteht, indem man dem Thema die Einrichtung gibt, dass es gegen Ende in die Tonart der Dominante modulirt, und dass man die Beantwortung des Themas in dieser Tonart einsetzen lässt. Setzt man dies unter den zwei oder vier nachahmenden Stimmen so fort, so kömmt man am Ende durch den ganzen Quintenzirkel. Auch in andern Intervallen kann man dies papierne Kunststückchen versuchen. Man kann z. B. jedesmal nach der Tonart der grossen Sekunde moduliren und das Thema in dieser Tonart beantworten. Bei der Fortsetzung kömmt man dann schon mit der sechsten Beantwortung in die erste Tonart zurück.

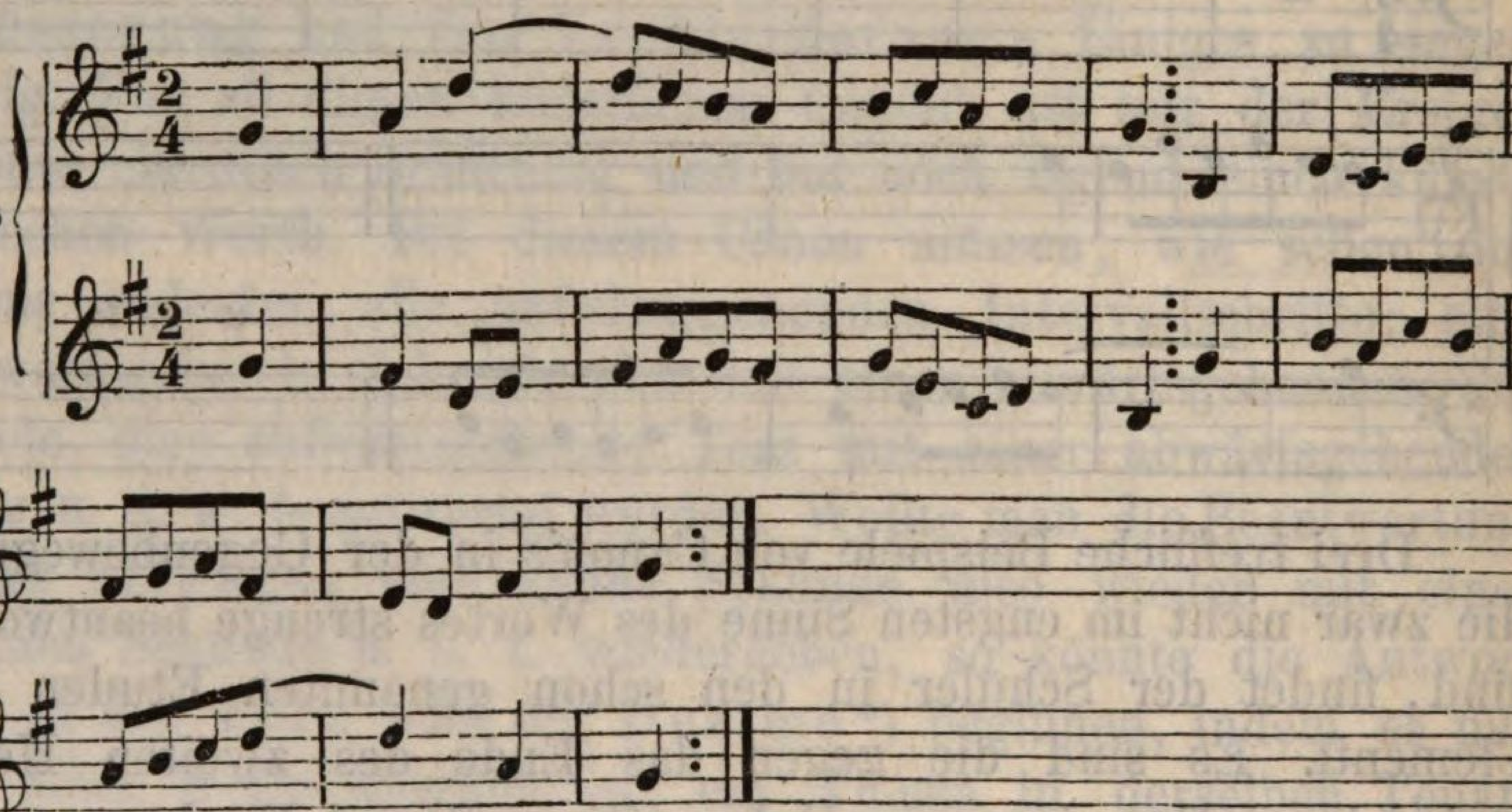
Der k r e b s g ä n g i g e Canon ist ein solcher, welcher bei der Beantwortung von hinten nach vorn gelesen werden kann. Ein solcher ist dieser:

387.



Das ganze Geheimniss dieses Kunststückchens besteht darin, dass man einen zweistimmigen Satz von vier Takten, in welchem Dissonanzen nur mit grosser Vorsicht und nur im stufenweisen Durchgange angewandt werden, erfindet, die zweite Stimme, von hinten nach vorne gelesen, in die erste Stimme als Fortsetzung, und die erste Stimme ebenfalls in derselben Weise als Fortsetzung der zweiten Stimme notirt, wie folgt:

388



Weil man das Ganze gerne auf einem schweren Taktheile endigen lässt, so muss natürlich im Auftakte angefangen werden.

Die Langeweile brachte diesen oder jenen Musiker auch auf die Erfindung eines andern ähnlichen papiernen Kunststückchens: «des krebsgängigen rückwärts über Kopf zu lesenden Canons *).» Ein Beispiel ist dieses:

389.



Man kehre das Buch um, und lese!

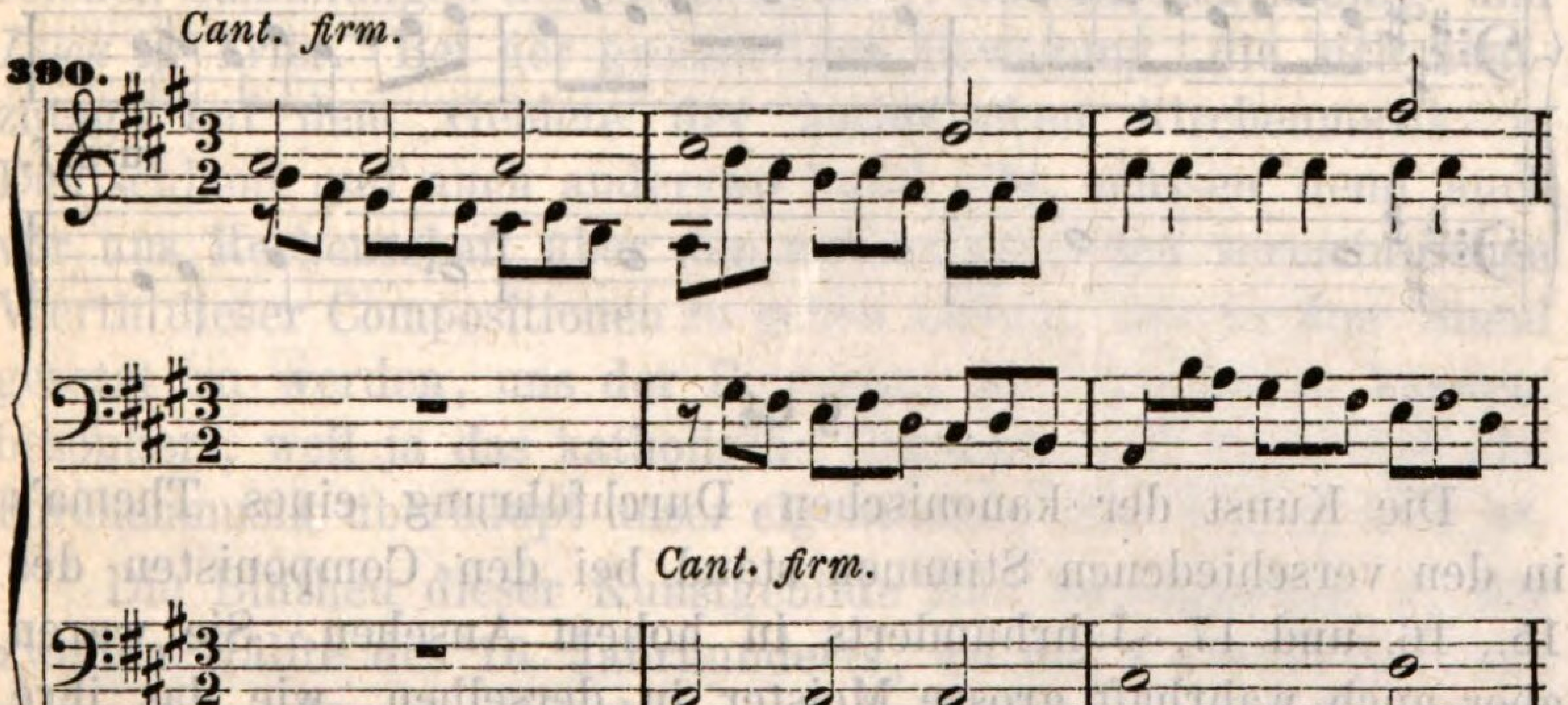
*) Ein solcher befindet sich z. B, auf dem Grabdenkmale Haydn's auf die Worte: «Alle Menschen müssen sterben.»

Dahin gehören denn endlich auch diejenigen Canon's, die in vergrössertem (doppelten), oder verkleinertem (dem halben) Notenwerthe beantwortet werden. Dass diese Dinge allesammt keinen musikalischen Werth haben, ist leicht einzusehen, und es wäre unnütz die Zeit verbracht, wollten auch wir uns noch bei diesen Spielereien länger aufhalten.

Bis dahin war blos vom einfachen Canon die Rede. Unter dem einfachen Canon, dem *Canon simplex* versteht man einen solchen, in welchem das Thema ohne eigentlichen Gegensatz bleibt, in welchem also das Thema gegen das Thema selbst den Gegensatz bildet. Für die Notirung eines derartigen zwei-, drei- und vierstimmigen Canons reicht desshalb auch schon ein Liniensystem aus. Erhält das Thema aber schon gleich von Anfang einen eignen Gegensatz, und wird auch dieser Gegensatz wieder mit beantwortet, so entsteht der Doppelcanon, der *Canon duplex*. Ein treffliches Beispiel dieser Art liefert uns J. Seb. Bach in dem nachstehenden Doppelcanon über das alte Kirchenlied « *In dulce jubilo* ». Der Cantus firmus wird vom Basse in der Oktave und der mit dem Cantus firmus im Alt auftretende Gegensatz vom Tenor ebenfalls in der Oktave einen Takt später canonisch nachgeahmt.

Aehnlicher Beispiele findet der Schüler noch mehrere in J. Seb. Bach's « anfahendem Organisten » welchem Werke das vorstehende Beispiel entlehnt ist.

390.



Ped. *Oktave* 8 *Fuss und Clairon* 4 *Fuss.*



§ 64.

Die Kunst der kanonischen Durchführung eines Thema's in den verschiedenen Stimmen stand bei den Componisten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts in hohem Ansehen. Sie waren aber auch wahrhaft grosse Meister in derselben, wie das ihre auf uns gekommenen Werke beweisen. Neben der hohen Meisterschaft im doppelten und noch mehrfachen Contrapunkte, die uns in ihren Werken überall entgegen tritt, bewundern wir

auch die erstaunliche Leichtigkeit, mit der sich diese Componisten in der genannten Schreibart bewegten.

Bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts stand die Musik noch fast ausschliesslich im Dienste der Kirche. Ihr gebührt denn auch das besondere Verdienst, das Meiste dazu beigetragen zu haben, die Musik auf den Gipfel der Kunst, auf dem sie sich heute befindet, oder besser gesagt, auf dem sie sich befunden hat, gebracht zu haben. Das eben Gesagte näher zu beleuchten und zu beweisen, dazu ist hier nicht der Ort, indem zu diesem Zwecke eine ausführliche Darlegung der Geschichte der Musik erforderlich wäre. Das aber vermögen selbst die Gegner der katholischen Kirche nicht wegzuleugnen, dass die grössern Meister des vorigen Jahrhunderts auf dem bereits vorhandenen Fundamente nicht allein nur fortbauten, sondern auch genöthigt waren, die Grundprinzipien nicht nur der Kirchenmusik überhaupt, sondern auch die der gesammten contrapunktischen Lehre aus der jener Zeit eignen Setzart zu entlehnen.

In unsern Tagen gibt man sich wieder alle Mühe, die Kirchencompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts in ihr altes Recht einzusetzen. Es wird viel gegen, mehr aber noch für diese Einsetzung geschrieben und gesprochen. Zur Erreichung des genannten Zweckes wurden bereits mehrere Sammlungen dieser Kirchencompositionen veranstaltet und im Druck herausgegeben. Wir erwähnen beispielsweise hier nur der umfangreichen Sammlungen der Domherren *Proske* in Regensburg und *Lück* in Trier. Bei der grossartigen Bewegung, die sich heutzutage auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik in Deutschland und auch anderswo kund gibt, müssen denn auch wir uns Rechenschaft über den wahren oder den vermeintlichen Werth dieser Compositionen zu geben suchen, um in den Stand gesetzt zu werden, uns der Bewegung anschliessen zu können, besonders, weil ja das katholische Orgelspiel und die katholische Kirchenmusik überhaupt unser eigentliches und letztes Ziel ist.

Die Blüthen dieser Kunstgebilde sind vorzugsweise in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo mit Palestrina eine neue Aëra für die Kirchenmusik begann, und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu suchen. Ohne uns tiefer in die Geschichte der Musik einzulassen, müssen wir, um dem Schüler das Verständniss jener alten Schreibweise, «des sogenannten à

Capella- oder auch Palestrinalstyls» zu erleichtern, Einiges über die Entstehung desselben hier anführen.

Stets an dem aus der ersten christlichen Zeit stammenden und mit der Liturgie des katholischen Gottesdienstes so innig verwachsenen gregorianischen Choralgesange festhaltend, hatte man, nachdem im 10. und 11. Jahrhundert die ersten Entdeckungen auf dem Gebiete der Harmonik gemacht worden, verschiedene Versuche gemacht, diese Entdeckungen an dem bereits schon vorhandenen Choralgesange anzuwenden, d. h. ihn mehrstimmig zu machen. Auf diese Weise bildeten sich nun in den darauffolgenden Jahrhunderten verschiedene contrapunktische Behandlungsarten des lateinischen Chorals, von denen wir nur der zwei Hauptarten: « des *Faux-bourdon*, auch *falso bordone* genannt, und des *Discantus*» hier Erwähnung thun wollen. Diese beiden Gesangesarten entstanden eigentlich in Frankreich und wurden dort auch vorzugsweise gepflegt. Der *Faux-bourdon*, den man heute noch in verschiedenen Gegenden Frankreichs hören kann, war diejenige Gesangweise, in welcher die lateinische Choralmelodie vom Tenor vorgetragen wurde, mit welcher Stimme dann der Alt um eine Terz und der Sopran um eine Sexte höher in gerader Bewegung fortschritt, wodurch dann nichts weiter als eine fortlaufende Reihe von Terzsextakkorden zum Vorscheine kam. Nur am Schlusse trat die Oberstimme in die Oktave, um das Ganze mit einer Grundform des Dreiklanges zu schliessen. In späterer Zeit fügte man noch eine vierte Stimme, eine Bassstimme hinzu, wodurch der eigenthümliche Charakter des *Faux-bourdon* natürlich zum grössten Theile verschwand. Der *Discantus* war diejenige Gesangweise, in welchem eine Stimme (meist der Tenor *) die Choralmelodie vortrug, wozu dann die übrigen Stimmen allerlei bunte Passagen, *Fleurettes* genannt, ausführten **). Trotzdem hatte der Discantus eine grössere Lebensfähigkeit in sich, als der Fauxbourdon, denn es entwickelte sich aus ihm im Laufe der Zeit jene Schreibweise, die wir weiter oben mit dem Namen à Ca-

*) Daher der Name Tenor, von dem lateinischen « tenere » halten.

**) In sehr bezeichnender Weise verglich einst Cardinal *Dominico Capranica*, von Pabst *Nicolaus* V. über den Werth dieser von den Sängern der päbstlichen Capelle ausgeführten Musik befragt, diese Musik mit einem Sack grunzender Ferkel.

pella-Styl bezeichnet haben. Nachdem sich nämlich im 14. Jahrhundert schon festere Theorieen über den Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen und über die Lehre von Zeitmaasse gebildet hatten, zeichnete man den Stimmen, welche auf die genannte Weise den Cantus firmus umschwärmten, schon bestimmtere Wege vor, oder mit andern Worten: man liess sie canonische Nachahmungen zu demselben ausführen. In dieser Schreibweise zeichneten sich um diese Zeit (im 15. Jahrhundert) die Niederländer besonders aus. Die Fortschritte, die man nun allmälig auf dem Gebiete der Harmonik und Melodik machte, hatten aber auch zur Folge, dass man den Cantus firmus (die gregorianische Choralmelodie) bei der contrapunktischen Bearbeitung desselben nicht mehr unangetastet liess. Nicht nur war der Cantus firmus aus seinem frühern stabilen Standorte (dem Tenore) herausgetreten, sondern er fing auch an, bedeutend von seiner Reinheit zu verlieren, indem man ihn zu sehr mit dem figurirten Gesange vermischte, und ihn demselben anzupassen suchte. Mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts war die Kirchenmusik bereits so ausgeartet, dass Pabst *Johann* XXII. im Jahre 1522 den Discantus durch eine Bulle aus der Kirche zu vertreiben suchte. Auch mehrere Synoden jener Zeit suchten mit allem Ernste dem Ueberhandnehmen jener Missbräuche auf dem Gebiete der Kirchenmusik Einhalt zu thun: denn man betrachtete und behandelte in jener Zeit die Musik nur mehr als Gegenstand der Gelehrtheit, als eine Wissenschaft, und nicht mehr als Kunst. Die Grundlage aller Theorie war rein spekulativ, und man suchte nur überall, wo es nur irgend anging, seine canonische Weisheit anzubringen und sehen zu lassen. Der consequenten Durchführung der Themate opferte man nur zu häufig den akkordischen Wohlklang, d. h. man liess die verwandtschaftliche Beziehung, in der viele Akkorde zu einander stehen, meistens gänzlich unberücksichtigt. Daher diese grossen Härten so mancher Akkordfolgen in den Compositionen jener Zeit. Dieser letztere Vorwurf trifft auch noch manche gute Meister der folgenden Zeitperiode. Der Grund hiervon ist aber nicht ausschliesslich in jener spekulativen Theorie, sondern zum grössern Theile auch in dem Wesen jener alten, alles harmonischen Elementes entbehrenden Kirchentonarten zu suchen. — Die Kunst war also

gänzlich von ihren echten Grundsätzen: «den Gesetzen der poetischen Schilderung des Gemüthslebens» abgewichen. Sie lag gänzlich in den Fesseln des Contrapunktes, der mehr den Verstand durch das Auge, als das Herz durch das Ohr ergötzte. Auf den Sinn der Worte wurde bei der Composition wenig oder gar keine Rücksicht genommen. Im Jahre 1549 schrieb ein italienischer Schriftsteller über die Zustände der damaligen Kirchenmusik: «Die Sänger setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblicke, wo der Eine *Sanctus* singt, der Andere das Wort *Sabaoth* und ein dritter wieder *Gloria tua* singt, und dieser Wirrwarr ist dann von einem Geheul, einem Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Katzen im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats.» — Diesem Zustande, in der sich die Kirchenmusik in dieser Zeit befand, wollte das in der Mitte des 16. Jahrhunderts tagende Trientinische Conzil ein Ende machen, indem es in seiner 22. Sitzung Mitte September 1562 den Beschluss fasste, dass eine Reinigung der Kirchenmusik stattfinden solle; und es war nahe daran, dass man die Figuralmusik für ewige Zeiten aus der Kirche verbannte, und nur mehr den gregorianischen Choralgesang beim Gottesdienste dulden wollte. In jener Zeit befand sich aber in Rom ein Mann von hohem musikalischem Talente und einem feinen ästhetischen Geschmacke. Es war *Johann Pierluige*, 1524 in Palestrina geboren, und von seinem Geburtsorte auch

Palestrina

genannt. Die Ausführung jenes Conzilbeschlusses verschob sich bis zum Jahre 1564. Um diese Zeit wurde der damals in Rom schon allgemein als sehr talentvoll bekannte Palestrina damit beauftragt, zur Probe eine Messe zu componiren, welche den Bedingungen, die man als zu einer wahren Kirchenmusik erforderlich aufstellte, entspräche. Palestrina componirte deren drei, und zwar eine jede in einem eignen Style. Nur die dritte fand allgemeinen Beifall, sowohl bei den Kirchenobern als bei den Künstlern; und so wurde jene sechsstimmige, nach dem Pabste Marcellus II, dem grossen Gönner Palestrina's, benannte Messe zu Ostern 1565 in Gegenwart des Pabstes Pius IV und der Cardinäle zum ersten Male öffentlich in Rom ausgeführt.

Palestrina wurde nun dadurch nicht allein der Retter des Figuralgesanges in der Kirche, sondern auch der Gründer eines nach ihm benannten Musikstyls. Als musikalischer Reformator hob er aber die im Laufe der Zeit sich gebildeten feststehenden Gesetze der Kunst nicht auf, sondern vervollkommnete und veredelte sie nur. Fast unerschöpflich sind denn auch die musikalischen Schriftsteller seiner Zeit (und auch der folgenden) im Ausdrucke der Bewunderung und des Lobes über den Styl Palestrina's. Trotz der beengenden Schranken des Cantus firmus, des Canon's, der Fuge, des doppelten und noch mehrfachen Contrapunktes, welchen Dingen er die vollkommenste Würdigung zu Theil werden lässt, bewegt sich jener Meister in seinen Compositionen mit einer solchen Leichtigkeit, und es zeichnet sich sein Styl durch eine Eleganz, eine edle Würde, eine Erhabenheit und Grossartigkeit der Conception aus, die vergeblich ihres Gleichen sucht. Selbst mit den einfachsten Mitteln wusste er das Höchste zu erreichen. Wir erinnern in dieser Beziehung hier nur an seine unvergleichlich schönen Improperien, von denen Cardinal *Wisemann* mit vollem Rechte sagt: « Wenn man diesen schönen und dennoch kühnen, vollen und dennoch zarten Gesang mit seinen rührenden Modulationen hört, so fühlt man sich von einer sanft-frommen Melancholie und einer innigen Rührung ergriffen. Es ist dies wahrhaft der Triumph der Natur über die Kunst, und es war gewiss ein mächtiger Gedanke des Genius, durch die möglichst einfachsten Combinationen einen solchen wunderbaren Effekt hervorbringen zu wollen. » —

Der Styl Palestrina's fand denn auch sehr bald viele Nachahmer. Keiner seiner Nachahmer und Nachfolger hat den Meister aber je vollständig erreicht, eine Erscheinung, die zu beobachten wir auch heutzutage immer noch Gelegenheit haben. Erscheint einmal am Horizonte der Kunst ein hellleuchtendes Gestirn, so wird dasselbe sofort von einer Anzahl Planeten umgeben sein. Wenngleich nun diese kleinern Gestirne auch ein helles Licht zu verbreiten suchen, so sieht man ihnen jedoch sofort an, dass ihnen die eigene Lichtquelle fehlt, und dass ihr Licht nur ein entlehntes ist. Ihren Schöpfungen fehlt die Seele, der Geist, der die Schöpfungen des wahren Meisters durchdringt und belebt. Wie viele Nachahmer haben nicht schon z. B. Mozart und Beethoven gefunden? Wer hat sie

aber nur annähernd erreicht? — Wir haben von dem Allem nur desshalb Erwähnung gethan, um den Schüler vor etwaigen Missgriffen sicher zu stellen. Obgleich jenes Zeitalter: «die zweite Hälfte des 16. und die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts», welches man auch das goldene Zeitalter der Kirchenmusik zu nennen pflegt, ausserordentlich fruchtbar und reich an grossen Geistern auf dem Gebiete der Kirchenmusik war, von denen ein Jeder in seiner Art dennoch ein vollendeter Meister genannt werden muss, so ist doch, wollen wir zu jener Kirchenmusik wieder zurückkehren, bei der Auswahl der Stücke wie auch der Meister, etwas Vorsicht nöthig. Erstens hat bekanntlich auch selbst das grösste Genie zuweilen ungünstigere Augenblicke, wo der Strom der Gedanken viel spärlicher fliesst, und der Geist sich nicht zu der gewohnten Höhe emporzuschwingen vermag, und zweitens ist an jenen Compositionen auch dieses Zeitalters nicht zu verkennen, dass ihre Schöpfer, welche das ganze Gebiet des doppelten und noch mehrfachen Contrapunktes und der canonischen Nachahmung mit voller Gewalt beherrschten, sich zuweilen, ja gar oft der damals herrschenden Sucht: «recht gelehrt zu schreiben und alle möglichen contrapunktischen und canonischen Künste anzubringen,» noch immer nicht ganz enthalten könnten, und nicht selten über die Form den Geist in ihre Compositionen hineinzubringen vergassen.

Die in diesem Zeitalter entstandenen Compositionen haben ausserdem noch den besondern Vorzug, dass in ihnen im Vergleich zu der frühern Schule die Harmonie-Verbindungen im Allgemeinen sich schon viel natürlicher gestalten. Das Herbe und Harte der Akkordfolgen verschwindet allmälig, das Gefühl für innern harmonischen Zusammenhang spricht sich schon viel deutlicher aus, und die Akkorde sind schon mehr nach ihren verwandtschaftlichen Verhältnissen aneinander gereiht. Wenngleich nun auch die Componisten dieser Zeit in ihren Werken nach Möglichkeit die Eigenheiten und Eigenthümlichkeiten der alten Kirchentonarten aufrecht zu erhalten, und ihnen bei der Harmonieenfolge gerecht zu werden suchten, so gelang ihnen dies bei der neu eingeschlagenen und von Palestrina angebahnten Richtung nur theilweise. Zu einer festen Praxis und zu feststehenden Grundsätzen ist es in dieser Beziehung in jener Zeit nicht gekommen, indem bei dieser neuen

Richtung ein jeder Componist die Kirchentonarten nach seiner eignen individuellen Ansicht behandelte, wie dies leicht aus ihren Werken nachgewiesen werden kann. Mit den grossen Lobreden auf die von den Componisten dieses Zeitalters in ihren Werken beobachtete Reinheit der Kirchentonarten ist es also nicht so gar weit her. — Dass unter den Kirchentonarten eigentlich nur die jonische und äolische Tonart einer harmonischen Entwickelung fähig wären, gewahrte man bei der neu eingeschlagenen Richtung gar zu bald. Und so sind denn die Componisten jenes Zeitalters nicht als die Vertreter oder Wiederhersteller des alten Systems, sondern als die Vorbereiter des im siebenzehnten Jahrhundert hervortretenden Phänomens: « der Bildung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll » anzusehen.

Aber noch andere Vorzüge besassen die ältern Componisten. Sie waren, wie das die spekulative Theorie mit sich bringen musste, gründliche Kenner der physischen Natur und dem ästhetischen Wesen der Con- und Dissonanzen. Namentlich wussten sie die Macht des grossen und kleinen Dreiklanges, jenes vollkommensten der consonirenden Akkorde, besonders zu schätzen und zu würdigen. Obgleich ihnen die dissonirenden Akkorde z. B. die Septimenakkorde, nicht unbekannt waren, so wandten sie jedoch in ihren Kirchencompositionen meist nur Dreiklänge, und zwar nur die Grundform und die erste Umkehrung derselben — die zweite Umkehrung galt ihnen als dissonirend — und regelrecht vorbereitete und ebenso fortschreitende Dissonanzen an, wohl wissend, dass die Consonanz die Ruhe, der Frieden, die Dissonanz aber die Unruhe, der Unfrieden ist. « Die Consonanz ist — wie *Tomicich* ganz treffend sagt — die Quelle der Ruhe und Glückseligkeit, daher auch der Pol alles reinen Verhältnisses in der Musik, die Dissonanz aber der Zwiespalt, der Hebel und das Prinzip der Bewegung, deren Puls stürmischer geht. Daher pflegen denn auch alle Vor- und Aufhalte, so wie die meisten Vorschläge, weil sie sämmtlich Dissonanzen sind, einen besondern und anhaltenden Nachdruck zu verlangen. Die folgende Consonanz tritt dann wieder ruhiger, besänftigender ein, wie eine Gewalt, welche eine brausende Leidenschaft beschwichtigt. Bewegt sich z. B. ein Satz längere Zeit in dissonirenden Harmonieen, so muss, eben wegen dieser seiner längern

Dauer der dadurch bewirkte Eindruck auf unser Gemüth nothwendig abnehmen und geschwächt werden, und der endliche Eintritt consonirender Verhältnisse wird um so freudiger und froher an unser Ohr schlagen.» — Dass diese Componisten in ihren Kirchencompositionen nur ausschliesslich consonirende Akkorde anwandten, ist also nicht ihrer blossen Laune oder dem Unbekanntsein mit den dissonirenden Akkorden zuzuschreiben, sondern es hat dies seinen tiefer liegenden Grund, welchen zu errathen gemäss dem Vorstehenden dem Leser nicht schwer sein kann. Ist doch ganz besonders die Kirche derjenige Ort, in welchem wir uns versammeln, um uns im Geiste vor den Thron des Allerhöchsten, wo ewiger Frieden, ewige Ruhe und ewige Glückseligkeit herrscht, zu versetzen! Und dazu soll und kann aber gerade die Musik ein Wesentliches beitragen. —

Was ferner jenen alten Kirchencompositionen noch in anderer Beziehung besonders eigen ist, ist dasjenige, dass die meisten derselben, wenigstens die im Motettenstyl verfassten, mit dem gregorianischen Chorale, jener einzigen spezifisch-katholischen Kirchenmusik ganz innig verwachsen sind, und den Choral gleichsam in verklärter Gestalt wiedergeben. Die höchst originelle Verflechtung jener alten Choralmelodieen in das Stimmgewebe reisst uns in vielen dieser Compositionen oft zur Bewunderung hin. Im homophonen wie im polyphonen Satze erscheint die vollständige Choralmelodie bald in dieser, bald in jener Stimme; bald lösen sich die Stimmen im Vortrage der Choralmelodie ab, bald taucht hier bald dort ein Anklang an die Choralmelodie auf, oder ein der Choralmelodie entlehntes Motiv wird entweder canonisch oder frei nachgeahmt.

«Das Charakteristische aller Werke dieser Kunststufe, der Epoche des erhabenen Styls, ist,» wie F. Brendel in seiner Geschichte der Musik ganz treffend bemerkt, «diese grossartige Haltung, dieser Ernst, diese Würde. Jene Werke sind ebensoweit von der Schwerfälligkeit und Starrheit einer Vorstufe, wie von denen späterer Epochen entfernt, vielleicht, wenn wir einen Gesichtspunkt aus der Dichtkunst entlehnen wollen, im Charakter am meisten dem Epos verwandt. Das Epos ist Resultat der ersten Entwickelungsstufe eines Volkes, jener Stufe, wo der Einzelne noch in der Gesammtheit aufgeht, und das Individuelle sein Recht noch nicht in Anspruch genommen hat, der Einzelne

noch nicht einen abgeschlossenen Kreis, eine besondere Welt für sich bildet, sondern in der Gesammtheit aufgeht, und nur das zum Inhalt hat, was das Gemeinsame Aller ist.» — Gerade darin besteht aber das Wesen des Katholicismus. In dogmatischer wie in in ethischer Beziehung ist ja hier das einzelne Dogma (Gesetz) nicht als ein von dem Ganzen Losgerissenes, exclusiv die Aufmerksamkeit auf sich Lenkendes aufzufassen, sondern als ein lebendiges Glied an einem lebendigen Organismus, in dessen Verbindung es seine gehörige Bedeutung erhält, und doch, unbeschadet seiner Eigenthümlichkeit zur Darstellung des grossen Ganzen seinen Theil beiträgt. Jedes Glied theilt hier Leid und Freud mit seinem Mitgliede, eben wegen des Einen Mittelpunktes, aus welchem das Leben in das Einzelne hinüber, und in welchen es wieder zu seiner Quelle zurückfliesst. Von dieser Lebensgemeinschaft Aller in Einem und durch Einen, von diesem Geheimniss, an dessen herrlichste Frucht wir immer denken, wenn wir von der Gemeinschaft der Heiligen sprechen, dürfte wohl derjenige Musikstyl, wo das Einzelne vom Ganzen getragen wird, aber hinwieder auch zur Belebung des Ganzen das Seinige beiträgt, das getreulichste und anschaulichste Abbild sein. Dass dies keine andere, als die fugirte Schreibart sein kann, ist wohl keine Frage. — « So kommt — fährt F. Brendel fort — auch hier ganz allein die Sache zur Darstellung, der kirchlich religiöse Inhalt ohne alle subjective Beimischung und Modification. Empfindungen, die das Subject für sich hat, die es zu einem besondern Subject machen, sind hier noch gar nicht vorhanden. Aller Ausdruck geht einzig und allein aus dem Ganzen der Composition hervor, weit verschieden von der Musik der spätern Zeit, ja dieser entgegengesetzt. Nicht durch die Mannigfaltigkeit und ihren Reiz, wie die Werke der Stufe des schönen Styls vermögen uns diese Compositionen zu bezaubern; sie sind bedeutend durch ihren Gehalt, ihren Ernst, ihre Würde, durch das Ungetheilte, Ganze der Stimmung, das sich in ihnen ausspricht. Nur in der Totalität des Stückes ist der Ausdruck zu suchen; Alles, was Affekt heissen könnte, fehlt gänzlich. Auch an ein Hinarbeiten auf Eingänglichkeit oder wohl gar auf Effekt ist noch nicht entfernt zu denken.» —

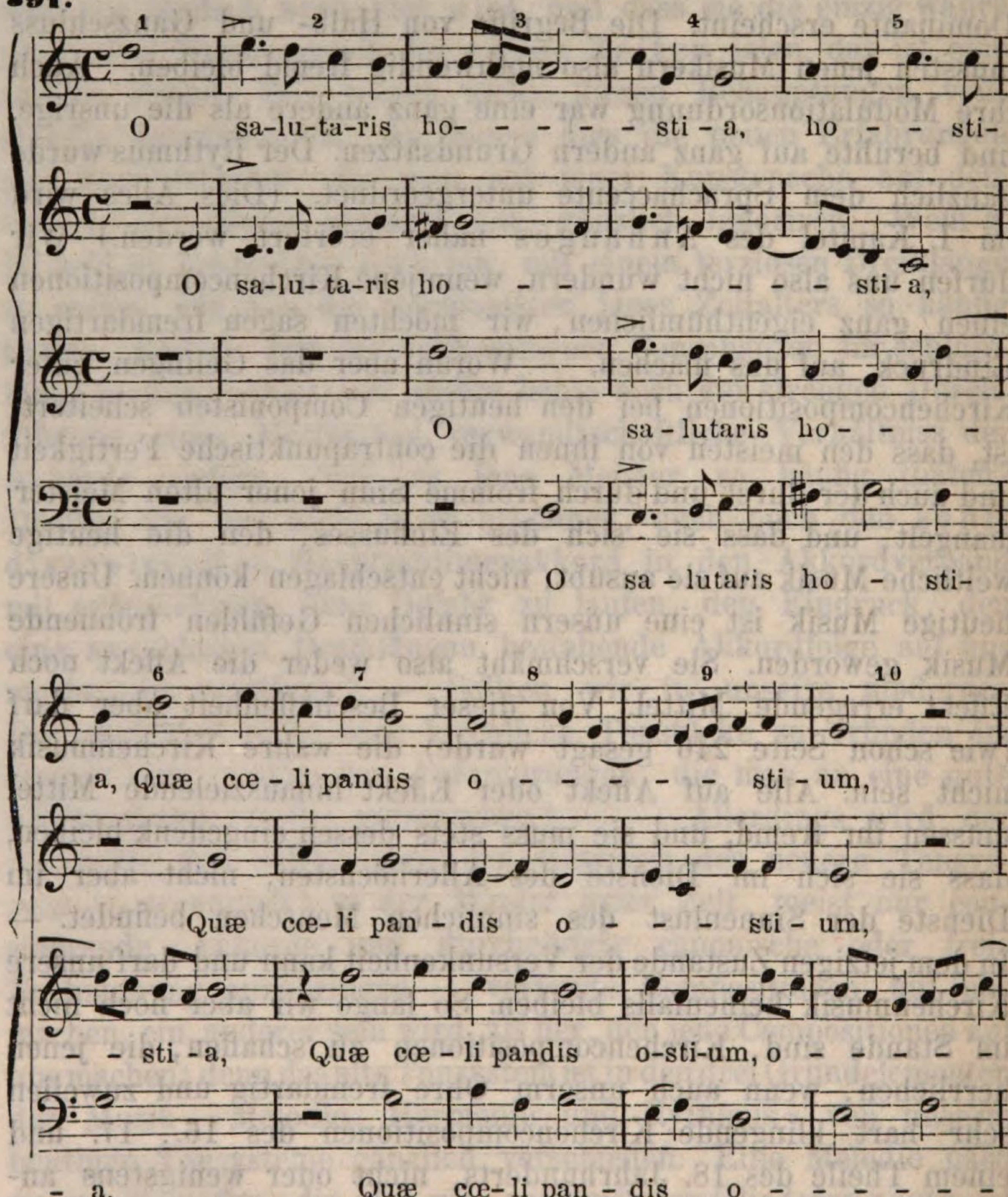
Dass diese Kirchencompositionen also in der vollsten Ausdehnung die Bedingungen zu erfüllen im Stande sein werden, die wir weiter oben (Seite 246) für alle und jede katholische Kirchenmusik aufgestellt haben, ist leicht einzusehen. Ob nun aber diese Compositionen — zu deren Ausführung nebenbei bemerkt ein sehr gut geschultes Sängerchor erforderlich ist — als das Ideal aller und jeder katholischen Kirchenmusik anzusehen seien, wie dies vielfach behauptet wird, und dass sie die einzig wahre und echte Kirchenmusik für ewige Zeiten seien, das ist eine andere Frage. Wir wagen nicht, diesen Behauptungen vollständig beizustimmen. Es hiesse dies die neuen Erfahrungen und Entdeckungen, die man seit jener Kunstepoche auf dem Gebiete der Kunst gemacht hat, gänzlich ignoriren. Wem z. B. fiele es heutzutage noch ein, mit einem terzlosen Dreiklange zu enden, wie dies die Componisten jenes Zeitalters so häufig thaten, weil sie nur die vollkommenen Consonanzen für schlussfähig hielten? Oder wer wollte heute noch der strengen Durchführung eines Motivs das verwandtschaftliche Verhältniss der Akkorde opfern, wie es jene Meister so häufig thaten? Dürften wir uns nicht etwa erkühnen, auch noch den sanft dissonirenden Hauptseptimenakkord in den Akkordverband mit aufzunehmen, ohne Gefahr zu laufen, den Eindruck, den eine aus blossen Dreiklängen bestehende Akkordfolge auf uns macht, zu zerstören? — Sollten wir in unserm modernen Dur und Moll nicht auch kirchliche Tonstücke zu erfinden im Stande sein, welche den Anforderungen, die man an eine gute Kirchenmusik stellt, entsprechen? — — Allerdings wird der Eindruck, den solche nach den Gesetzen des neuern Tonsystems — wenngleich in der Manier jener Zeit, meist nur consonirende Akkorde und durchgängig canonische oder freie Nachahmung anzubringen — verfasste Compositionen auf uns machen, ein anderer sein wird, als der, den jene Compositionen auf uns machen; denn das alte Tonsystem ist in den drei Grundelementen der Musik «Melodie, Harmonie und Rythmus» von unserm heutigen Tonsysteme gänzlich verschieden. Eine Melodie nach unsern Begriffen, die also eine regelmässige Gliederung aufweist und sich auf eine bestimmte harmonische Unterlage bezieht, sucht man vergeblich in jenen Compostionen. In ihnen war die Führung der Melodie, wie das auch bei dieser wesentlich poly-

phonen Musik nicht anders möglich war, gänzlich von dem Gange der übrigen Stimmen, die ein gleiches Recht auf Melodie beanspruchten, abhängig. Wenngleich auch in dem alten Tonsysteme Dominante und Tonika die beiden Angelpunkte der Melodie waren, so hatte die Dominante fast in einer jeden der 12 Kirchentonarten einen andern Platz, so dass bald der zweite, bald der dritte, vierte, fünfte oder sechste Ton der Reihe als Dominante erscheint. Die Begriffe von Halb- und Ganzschluss mussten jenen Musikern also nothwendig fremd bleiben. Auch ihre Modulationsordnung war eine ganz andere als die unsrige, und beruhte auf ganz andern Grundsätzen. Der Rythmus wurde gänzlich dem Sprachaccente untergeordnet. (Dies Alles wird im I. Kapitel des Anhanges näher erörtert werden.) Wir dürfen uns also nicht wundern, wenn jene Kirchencompositionen einen ganz eigenthümlichen, wir möchten sagen fremdartigen Eindruck auf uns machen. — Woran aber das Gelingen guter Kirchencompositionen bei den heutigen Componisten scheitert, ist, dass den meisten von ihnen die contrapunktische Fertigkeit und auch der durch und durch fromme Sinn jener alten Meister mangelt, und dass sie sich des Einflusses, den die heutige weltliche Musik auf sie ausübt, nicht entschlagen können. Unsere heutige Musik ist eine unsern sinnlichen Gefühlen fröhnende Musik geworden. Sie verschmäht also weder die Affekt noch Effekt erregende Mittel. Von dieser Beschaffenheit aber darf (wie schon Seite 246 gesagt wurde) die wahre Kirchenmusik nicht sein. Alle auf Affekt oder Effekt hinauszielende Mittel müssen ihr fremd, und sie muss stets dessen eingedenk bleiben, dass sie sich im Dienste des Allerhöchsten, nicht aber im Dienste der Sinnenlust des sinnlichen Menschen befindet. — In dem jetzigen Zustande der Versunkenheit kann und darf unsere Kirchenmusik keinenfalls bleiben. So lange wir aber noch nicht im Stande sind, Kirchencompositionen zu schaffen, die jenen herrlichen, wenn auch unserm Ohre fremdartig und zuweilen sehr hart klingende Kirchencompositionen des 16., 17. und einem Theile des 18. Jahrhunderts, nicht oder wenigstens annähernd an die Seite gestellt werden können, bleibt uns nichts Anderes übrig, als zu jener Kirchenmusik unbedenklich zurückzukehren und einstweilen an derselben festzuhalten.

Damit aber der Schüler diesen *à Capella*-Styl verstehen,

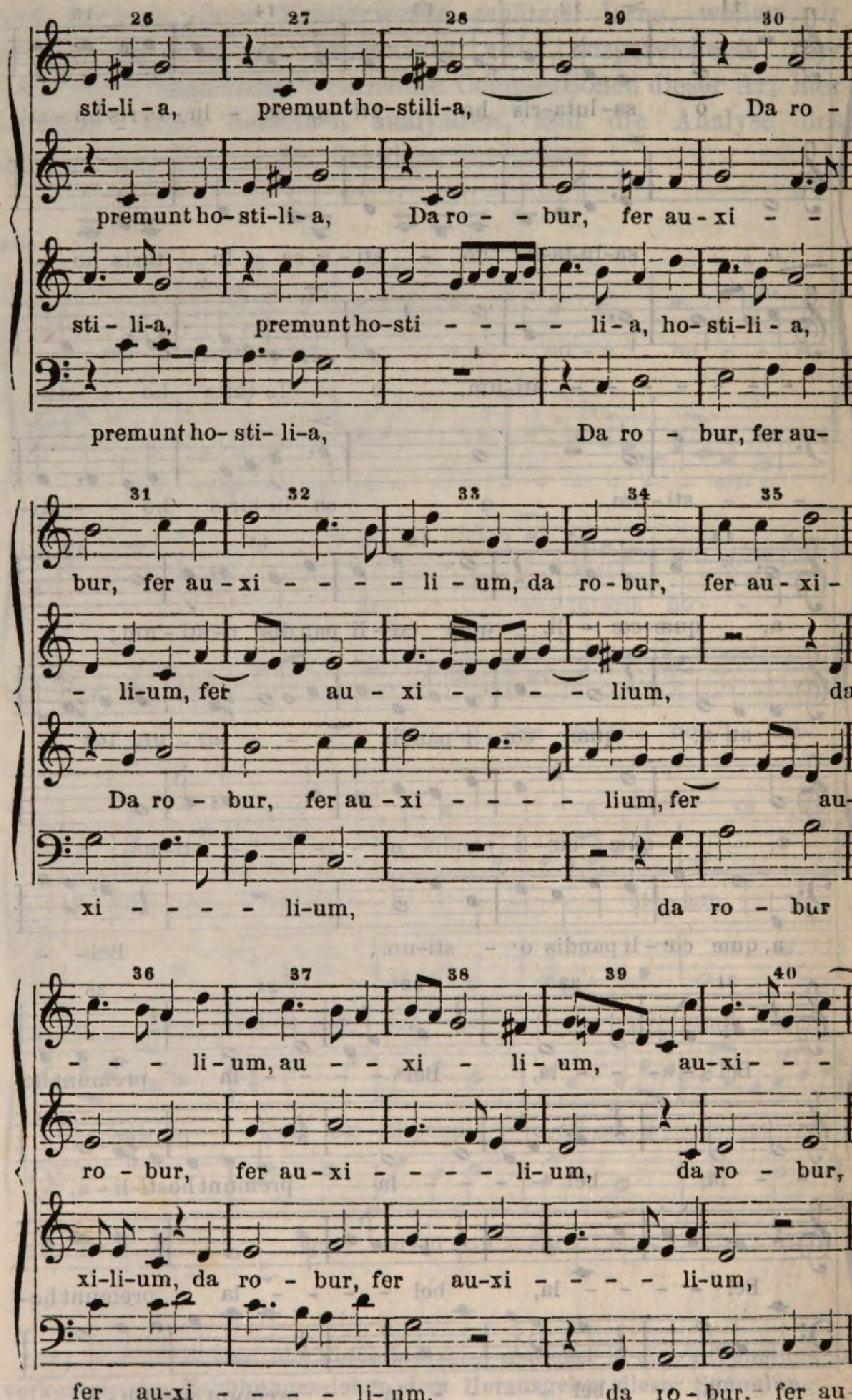
und dadurch diese Meisterwerke schätzen lerne, wollen wir zum Schlusse dieses Abschnittes zwei ausgezeichnete, der Lück'schen Sammlung *) entlehnte Compositionen dieser Art hier anführen, eines derselben analysiren, und die Analyse des Andern dem Fleisse des Schülers überlassen.

391.



*) Wir überlassen die Verantwortung mancher in diesen Tonstücken vorkommender Erhöhungszeichen dem Herausgeber dieser Sammlung.


o sa-luta-ris ho - sti - a, sa - lu - ta ris ho - sti-
o sa-lu-ta-ris ho - sti - a, sa - lu - taris ho -
- - - - - - - sti-um, o sa - lu-taris ho - sti-
- - - sti - um, o sa - lu-taris ho - - sti-
a, quæ cœ - li, quæ cœ - li pan dis o- sti - um;
- sti-a, quæ cœ - li pandis o - - - sti - um; Bel -
a, quæ cœ- li pandis o - - - - sti- um;
a, quæ cœ - li pandis o - sti-um; Bel- -
Bel - - - - la, Bel - - - - la premunt ho-
- - la, bel - - - - la premunt hosti-li - a,
Bel - - - - la, bel - - - - la premunt ho-
- - la, bel - - - - la premunt ho-stili - a,


26 27 28 29 30
sti-li - a, premunt ho-stili-a, Da ro -
premunt ho- sti-li- a, Da ro - - bur, fer au - xi - -
sti - li-a, premunt ho-sti - - - - li - a, ho- sti-li - a,
premunt ho- sti- li-a, Da ro - bur, fer au-
31 32 33 34 35
bur, fer au - xi - - - - li - um, da ro - bur, fer au - xi -
- li-um, fer au - xi - - - - lium, da
Da ro - bur, fer au - xi - - - - lium, fer au-
xi - - - - li-um, da ro - bur
36 37 38 39 40
- - - li - um, au - - xi - li - um, au-xi- - -
ro - bur, fer au - xi - - - - li-um, da ro - bur,
xi-li-um, da ro - bur, fer au-xi - - - - li-um,
fer au-xi - - - - li- um, da ro - bur, fer au -



Wie in diesem Tonstücke, so auch in allen im Motettenstyl verfassten Compositionen, ist die Anlage des Ganzen der Art, dass der Text meist satzweise verarbeitet wird. Auf diese Weise erhält das Ganze eine durch die sprachliche Einrichtung des Textes herbeigeführte Gliederung, d. h. es bilden sich grössere in sich abgeschlossene Gruppen, ähnlich den Doppelperioden oder T h e i l e n unserer heutigen Musik. Wenngleich nun auch diese einzelnen Gruppen sich durch ihren Inhalt deutlich von einander scheiden, so stehen sie dennoch in einem äusserst innigen und ganz unzertrennlichen Zusammenhange miteinander. Auf welche Weise dieser Zusammenhang bewirkt wird, werden wir weiter unten hören.

In diesen Compositionen beginnt immer nur eine Stimme die erste musikalische Phrase *); ihr schliesst sich gleich eine zweite, sehr häufig auch noch eine dritte oder vierte Stimme der Reihe nach an, welche dann das Thema entweder in der Quinte oder der Oktave (meist canonisch) nachahmen; die zweit eintretende Stimme bringt auch häufig einen eignen Gegensatz zum Thema, die darauf folgende Stimme bringt dann wieder das Thema selbst und die ihr nachfolgende Stimme wieder den ersten Gegensatz, so dass das Ganze die Form eines Doppelcanons annimmt. Das Eigenthümliche dieser Compositionsmanier aber ist, dass die das Thema oder den Gegensatz nachahmenden Stimmen das Thema und den Gegensatz, besonders wenn dieselben eine grössere Ausdehnung haben, nie vollständig, sondern meist nur zur Hälfte oder zu zwei Drittel genau nachahmen, dann aber vom Thema abgehen, und in freier Weise auslaufen, um sich entweder der Harmonie anzupassen, oder um den Satz als ein Ganzes für sich abzurunden. Nachdem nun die erste musikalische Phrase von sämmtlichen Stimmen einmal durchgeführt ist, hebt noch vor dem Abschlusse dieser ersten Themagruppe irgend eine Stimme mit einer neuen musikalischen Phrase an, die dann wieder von den übrigen Stimmen nach und nach aufgegriffen, und nachgeahmt wird. Und nun beginnt dieses Tonspiel von Neuem, und wiederholt sich so lange, bis der ganze Text zu Ende ist. Dadurch aber, dass mit dem Eintreten des neuen Thema's nicht abgewartet wird, bis die Verarbeitung des vorhergehenden Thema's zu Ende ist, entsteht eine Verkettung der einzelnen Gruppen und eine Verschlingung der einzelnen Stimmen, so dass man auch nicht das Geringste vom Ganzen loszutrennen im Stande ist, wodurch denn in der That ein Glied nur durch und in dem Andern wirkt und zu wirken fähig ist. Wie schön und sinnig! Das ist wahrhaft katholische Kirchenmusik! —

In dem vorstehenden Palestrina'schen Tonstücke hebt der Sopran mit dem sich fühlbar und sichtbar in zwei Hälften theilenden ersten Thema auf die Worte « *O salutaris hostia, quæ cœli pandis ostium* » an. Der Alt bringt einen Gegensatz dazu. Thema und Gegensatz werden gleich darauf vom Tenor und

*) Diese einzelnen hier als Themate zur Verwendung kommenden musikalischen Phrasen sind meistens den betreffenden gregorianischen Choralgesängen entlehnt, oder enthalten doch Anklänge an dieselben.

Bass in der Oktave nachgeahmt. Von den beiden Hälften des Thema's und des Gegensatzes werden aber jedesmal nur die ersten zwei oder drei Takte canonisch nachgeahmt, dann aber laufen die beiden nachahmenden Stimmen in freier Weise aus, und runden sich, jede aber für sich allein, als ein Ganzes ab. Ferner wird man schon hier bemerken, dass in diesem Tonstücke zwei und zwei Stimmen stets gemeinschaftliche Sache miteinander machen, d. h. eine Stimme bringt das Thema und die andere den Gegensatz, welches dann von dem andern Stimmpaare nachgeahmt werden. Im 11. Takte hebt der Alt in der tiefern Oktave wieder mit dem ersten Thema an, der Sopran bringt den frühern Gegensatz dazu. Ein Gleiches thun Bass und Tenor im 13. Takte. Wir haben hier also einen doppelten Contrapunkt der Oktave vor uns. Mit dem 20. Takte geht die erste Gruppe zu Ende. In demselben Takte hebt der Alt auf dem Worte «*bella*» mit einem neuen Thema an, zu dem der Bass einen hübschen Gegensatz bringt. Sopran und Tenor ahmen Beides im Einklange nach. Alle vier Stimmen wiederholen dann dieses Tonspiel noch einmal. Darauf (im 24. Takte) bringen Alt und Bass auf die Worte «*premunt hostilia*» ein neues Thema nebst Gegensatz, die dann im 25. und 26. Takte vom Sopran und Tenor wieder im Einklange nachgeahmt werden. Im 26. und 27. Takte wiederholen Alt und Bass Thema und Gegensatz noch einmal genau; Sopran und Alt bringen im 27. und 28. Takte das Thema zwar auch noch einmal, der Tenor aber läuft bis in den 30. Takt in freier Weise aus, und bildet so einen neuen Gegensatz zu dem im 28. Takte im Alt auf die Worte «*da robur fer auxilium*» eintretenden neuen Thema, welches der Bass im 29. Takte in der Oktave, der Sopran im 30. Takte in der Quinte und der Tenor im 31. Takte ebenfalls in der Quinte canonisch nachzuahmen beginnen. Zu diesen canonischen Nachahmungen bringt der Alt einen, mit dem letzten Viertel des 31. Taktes beginnenden und mit dem 34. Takte endigenden Gegensatz, der theilweise vom Tenore im 34. und 35. Takte wiederholt wird. Der Text ist nun wohl zu Ende; allein Palestrina kann sich von seinem letzten Thema immer noch nicht trennen; und so beginnen der Sopran im 33. Takte, und der Bass im 34. Takte wieder eine neue canonische Nachahmung in der Quinte, der Alt aber beginnt im 35. und der Tenor im

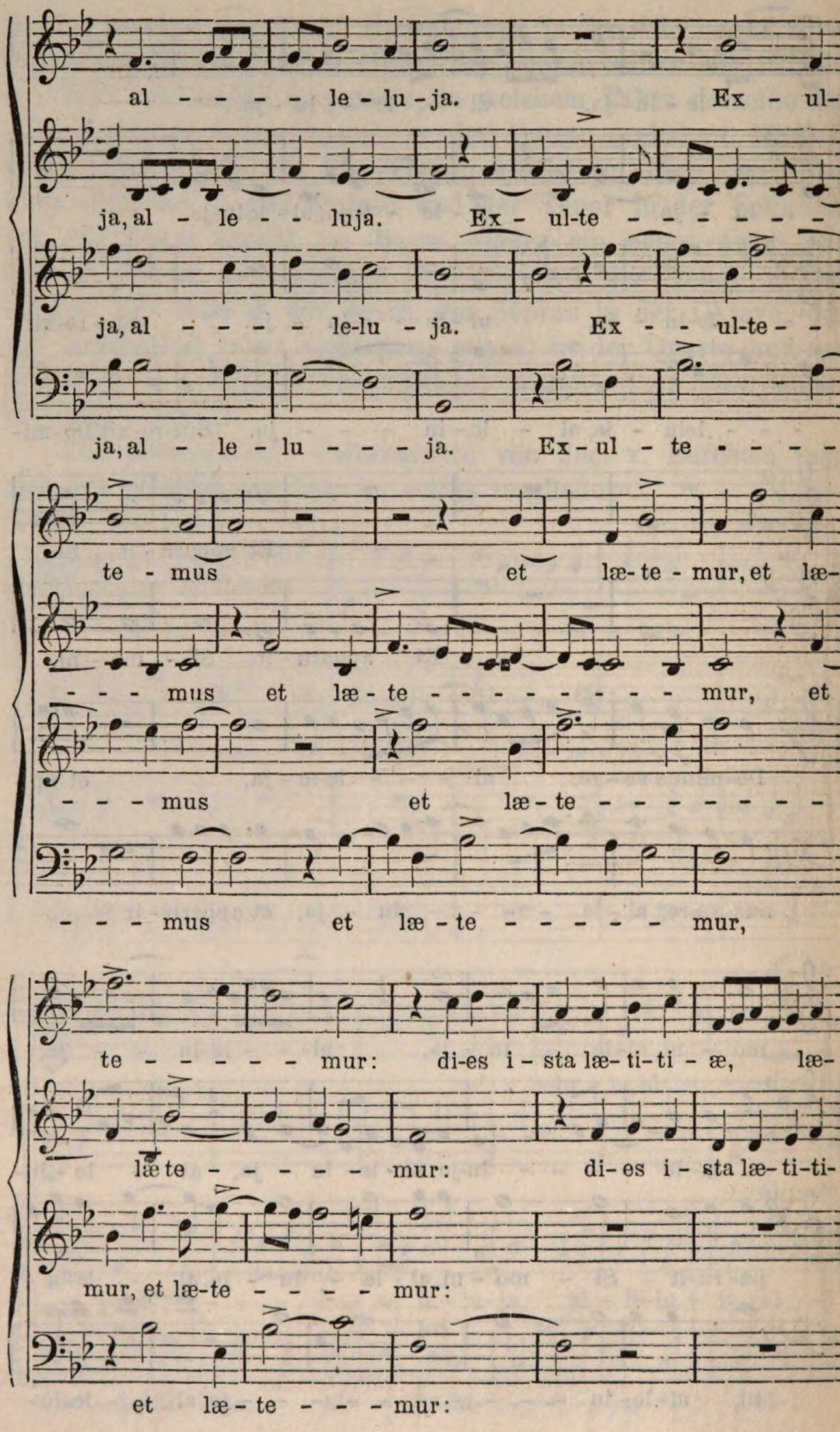
36. Takte eine canonische Nachahmung in der Obersekunde. Zu diesen Nachahmungen bringt der Sopran einen bis in den 41. Takt reichenden Gegensatz, in welchem Takte derselbe das Thema wieder aufgreift und in der Quinte nachahmt. Mittlerweile brachte der Alt das Thema wieder im Einklange, der Bass dasselbe in der Quinte und der Tenor in der Sekunde. Im 43. Takte taucht im Basse wieder ein neues zwar sehr kurzes Thema auf, welches der Alt und der Tenor in der Quarte, der Bass in der Sexte, der Sopran in der Oktave, der Alt gleichzeitig (aber nicht ganz genau) in der Quarte und der Tenor in der Septime nachahmen, worauf dann das Ganze beruhigt schliesst.

Die nachstehende Ostermotette von Jac. v. Berchem mag sich der Schüler zur Uebung selbst zergliedern.

392. Allegro. *Jac. von Berchem.*




- - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
lu - ja, al - le - luja, al - le lu-ja.
- - le-lu - ja, al-le - - lu - ja. Sur-re-xit
- - - lelu - ja, al - le-iu - - - ja. Sur-re-xit Do-mi-
Et apparu - it Si-
Et apparu - it Si - mo - ni,
Do-minus ve - re, al - - - le-lu - ja, et ap-
nus ve-re, al - le - - - - - lu - ja, et apparu - it Si-mo-
mo - ni, al- le - lu - ja, al- - - le-lu - - ja,
al- le - - - - lu-ja, al - le- lu - ja, al - le - lu-
pa-ru-it Si - mo - ni, al - le - lu - ja, al - le-lu -
ni, al- le- lu - - - - - - - - - - - ja, al - - le-lu-


al - - - - - le - lu - ja. Ex - ul-
ja, al - le - - luja. Ex - ul-te - - - - - - -
ja, al - - - - - le-lu - ja. Ex - - ul-te - -
ja, al - le - lu - - - ja. Ex - ul - te - - - -
te - mus et læ- te - mur, et læ-
- - - mus et læ - te - - - - - - - - - - mur, et
- - - mus et læ - te - - - - - - -
- - - mus et læ - te - - - - - mur,
te - - - - - mur: di-es i - sta læ- ti- ti - æ, læ-
læ te - - - - - mur: di- es i - sta læ- ti-ti-
mur, et læ-te - - - - mur:
et læ - te - - - mur:


ti - - - - - - - ti - ae.
æ, læ-ti - - - - ti - æ.
di - es i - sta læ - ti - ti-
di- es i- -sta læ - ti - ti - æ, læ -
Hæc di - es,quam fe-cit
Hæc di - - es, quam fe- cit Do -
æ.
- - - - ti - - - - - ti - æ.
mi - - mi- nus ;
- - - - mi- nus ; exulte-
Hæc di - es quam-fecit Do - - mi-
Hæc di - es, quam fe-cit Do - - - mi-


exul-te - mus et lae - - te - - - - - -
mus et læ-te - - mur in e - a. Al -
nus; ex - ul - te - mus et
nus; ex- ul-te- mus et læ - - - - -
mur in e - - - a.
- - le - lu - ja, al - le - lu - - - - - -
lae - te - - mur in e - - - -
- - - - - te - - - - mur in e - -
Al - le - lu - ja, al - - - - - le - lu - ja,
ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
- - - - - - - a. Al-
- - a.


al - le-lu -
le-lu - ja, al - - - - le - lu - ja, al-
Al - le-lu - ja, al - le-lu - - -
ja, al - - - - le - lu - ja, al-
al - le - lu - ja, al-
- le-lu - ja, al - - le-lu - ja, al-
ja, al - - le-lu - ja, al - le-
u. s. w.
- - le - lu - ja. Qui fe-cit cœlum et ter -
le - luja,al - le-lu-ja. Qui fe-cit cœ-lum et ter -
le - lu - ja. Qui fe - cit cœ-
lu - ja. Qui fe - cit cœ-

§ 65.

Die Fuge, von der in gegenwärtigem Kapitel die Rede sein wird, konnte sich in jener ältern Schreibart, wie das in der Natur der Sache lag, noch nicht so recht als eine eigene Kunstform ausbilden. Erst später, als man das Gebiet der Instrumentalmusik mehr zu cultiviren begann, trat dieselbe als eine eigene Kunstform zu Tage.

Es gibt zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige Fugen; die meisten derselben sind jedoch vierstimmig. Von diesen soll zunächst die Rede sein.

Die Hauptbestandtheile dieser Kunstform, wie sie von den grossen Meistern des vorigen Jahrhunderts ausgebildet wurde, sind folgende:

1. Das Thema, auch Führer *(dux)* oder Subject genannt,
2. Die Antwort, auch Gefährte *(comes)* genannt,
3. Der Gegensatz, oder Contrapunkt,
4. Die Durchführung,
5. Der Zwischensatz,
6. Der Wiederschlag, *(repercussio)*,
7. Die Engführung,
8. Der Orgelpunkt, der aber nicht in allen Fugen vorhanden ist, sondern nur dann zur Anwendung kommen kann, wenn eine weitgehende reiche Modulation ihn als Beruhigungsmittel und zur Festsetzung in der Haupttonart gegen das Ende hin nöthig macht.

Es gibt Fugen mit einem Thema, welche einfache Fugen, solche mit zwei Thematen, welche Doppelfugen, und solche mit drei Thematen, welche Tripelfugen heissen. Letztere Art findet man jedoch sehr selten angewandt, und ist dieselbe in der That auch eines jener contrapunktischen Kunststücke, die mehr durch das Auge den Verstand, als das Herz durch das Ohr ergötzen.

Von der in Rede stehenden Kunstform machen sich ferner noch zwei Unterarten besonders bemerklich. Es sind

die Fughette und das Fugato.

Sie unterscheiden sich von der eigentlichen Fuge nur dadurch, dass sie entweder nur eine einzige Durchführung des Thema's durch alle Stimmen, oder ausser derselben doch weiter

keine eigentliche strenge Fugenarbeit enthalten. Die Fughette erscheint stets als ein selbständiges, in sich abgeschlossenes Tonstück, ist ausserdem auch stets leichtern, flüchtigern Charakters, wohingegen das Fugato stets als Theil eines grössern Tonstückes auftritt. —

Das Gelingen aller und jeder Fugenarbeit hängt zum grössten Theile von der guten Construction des Thema's ab. Mit einem inhaltslosen nichtssagenden Thema wird man nie eine wirklich gute Fuge zu Stande bringen; und wäre es nichts als eine pedantische Eitelkeit, jede beliebige Tonfolge als ein Thema aufzugreifen, um seine contrapunktische Fertigkeit an demselben zu zeigen, wie dies leider schon gar zu häufig geschehen und heute noch geschieht. — Nicht mit Unrecht wird J. Seb. Bach als den grössten Meister der Fugenkunst bezeichnet. Allein diese Kraft des Lebens, die sich in den meisten seiner Fugen kund gibt, hat ihren Ursprung nicht allein in der grossen contrapunktischen Fertigkeit und dem ungewöhnlichen Talente des Meisters, sondern schon in seinen Thematen. Diese sind schon in sich selber so vollkommen ausgebildet, und stellen sich schon allein als ein so vollkommenes Ganzes dar, dass sich schon in diesen der Grundcharakterzug des ganzen Tonstückes erkennen lässt. — Auf die Erfindung eines guten Thema's haben wir also bei der Fugenarbeit unser Hauptaugenmerk zu richten, soll anders unsere Mühe mit Erfolg gekrönt werden.

Das Thema soll der Hauptinhalt des ganzen Tonstückes und der wesentliche Inhalt aller Stimmen werden. Daraus folgt, dass dasselbe als ein in sich abgeschlossenes Ganzes erscheinen muss, damit es sich unserm Gehöre bei seinem ersten Auftreten fest einzuprägen im Stande ist. Folglich muss es entweder in Satz- oder Periodenform erscheinen. Die Satzform erweist sich jedoch aus Gründen, die wir weiter unten kennen lernen werden, als die günstigere.

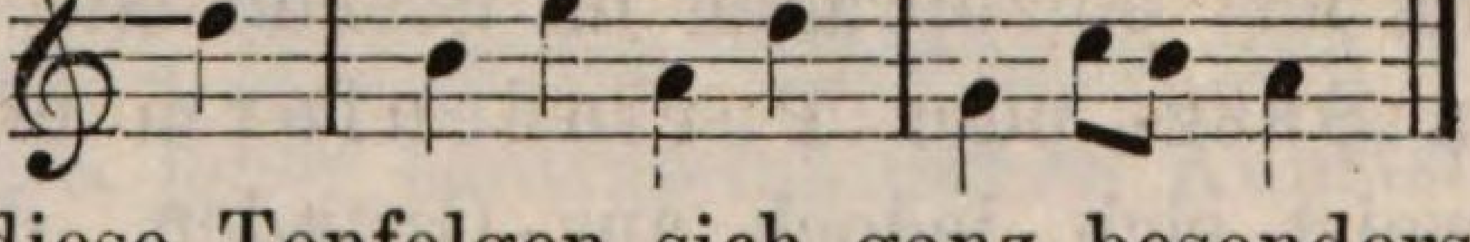
Eine Haupteigenschaft eines guten Fugenthema's ist die, dass es den musikalischen Grundgedanken in festester gedrängtester Form und in der energischsten Weise ausspreche. Es ist also damit nicht genug, dass es sich in melodischer und rythmischer Beziehung bestimmt abrunde, sondern es muss auch in melodischer wie in rythmischer Beziehung charakteristisch sein, soll es in dem Stimmgewebe nicht gänzlich verschwinden.

Es soll nicht allein von unserm Auge auf dem Papiere, sondern es muss auch von unserm Ohre aus dem Stimmgewebe stets deutlich vernommen werden.

Das Thema muss ferner diejenige Tonart, die ihm zu Grunde liegt, klar und bestimmt ausdrücken. Es darf schon gleich von Anfang unser Gehör nicht darüber im Zweifel lassen, ob die Haupttonart eine Dur- oder Molltonart sei. Die Nichtbeachtung dieser Forderung würde ohne Zweifel durch die ganze Fuge hindurch Unstätigkeit in der Modulation nach sich ziehen. Daher merke man sich schon hier, dass die Stärken und Schwächen des Thema's sich bei dem jedesmaligen Auftreten desselben mitwiederholen.

Das Thema darf ferner keinen zu grossen Tonumfang haben und nicht zu viele grössere Intervalle enthalten, indem sonst ein fortwährendes Kreuzen der Stimmen nicht zu umgehen ist. Man thut daher wohl, darauf zu halten, dass das Thema den Umfang der Oktave nie oder nur in seltenen Fällen, aber auch dann nur um ein Weniges überschreite. Grössere Intervalle z. B. Sexten, Septimen und Oktaven dürfen ebenfalls nur als entscheidende Charakterzüge des Thema's und auch als solche nur vereinzelt angewandt werden.

Themate, deren grösster Theil aus harmonischen Figurirungen besteht, sind zwar nicht ganz unbrauchbar, immerhin aber keine guten zu nennen, indem sie meistens nur die in ihnen enthaltene Harmonie zulassen, wodurch sehr leicht Einförmigkeit in der ganzen Modulation hervorgerufen wird. Aus demselben Grunde vermeide man wo möglich auch jene vielfältig in Fugenthematen abgedroschenen Sequenzen von Quint- und Quartengängen, wie folgt:

393. 

Obgleich diese Tonfolgen sich ganz besonders dazu eignen, Vorhalte, Bindungen und verschiedene andere contrapunktische Künste anzubringen, so bringen dieselben, weil sie vermöge ihres gleichbleibenden Grundgehaltes sich nur zu Gängen, nicht aber zu Sätzen eignen, welche sich dann bei dem jedesmaligen Wiederauftreten des Thema's wiederholen werden, nicht allein Einförmigkeit in die Akkorde, sondern auch Einförmigkeit in die rythmische Einrichtung des ganzen Tonstückes.

Wenn nun auch weiter oben an ein gutes Fugenthema die

Anforderung gestellt wurde, dass sich in demselben eine Tonart als Haupttonart bestimmt aussprechen müsse, so soll damit doch nicht gesagt werden, dass das Thema von Anfang bis zu Ende in einer Tonart stehen müsse. Ausweichungen werden in demselben allerdings nur spärlich, und auch nur solche nach nächstverwandten Tonarten angebracht werden dürfen, soll anders die Modulation des ganzen Tonstückes keine unstäte werden. Weil in der Fuge die Nachahmungen zum grössten Theile in der Quinte (in der ersten Durchführung sogar immer auf der Tonika und der Quinte) stattfinden, die Dominantentonart also in der ersten Durchführung schon zweimal förmlich auftritt, so ist eine in der Mitte des Thema's stattfindende Ausweichung nach der Haupttonart und ein Abschluss in derselben wegen der dadurch bewirkten Unstätigkeit der Modulation des Ganzen ganz unzulässig. Höchstens darf also ein Thema erst gegen den Schluss hin nach der Dominantentonart übergehen und auch nur in dieser oder einer andern nächstverwandten, nie aber in einer ganz fremden Tonart endigen. Auch dieses ist nur eine Licenz (eine Freiheit) die man dem Thema aus dem Grunde gestattet, weil dieser Schluss des Thema's in der Dominantentonart nur als eine Vorbereitung der nun folgenden wirklichen Dominantentonart angesehen wird. Im Uebrigen gilt die Regel, «dass das Thema stets mit einem Ganz- oder Halbschlusse in der Haupttonart enden müsse». Auch werden die tonalen d. i. die nicht ausweichenden Thema's stets als die Besten angesehen.

Durch das vorstehend Gesagte wird der Schüler hinreichend in den Stand gesetzt sein, gute Fugenthemate selbst zu erfinden. Um ihm einige gute Muster zu geben, führen wir mehrere Bach'sche Fugenthemate hier an, und überlassen es dem Schüler, die einzelnen Charakterzüge derselben selbst aufzusuchen.

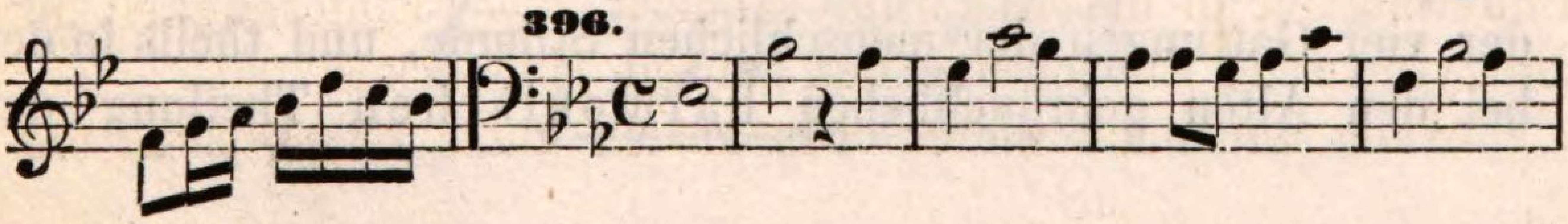
394.



395.



396.





397.



398.





399.



400.



401.



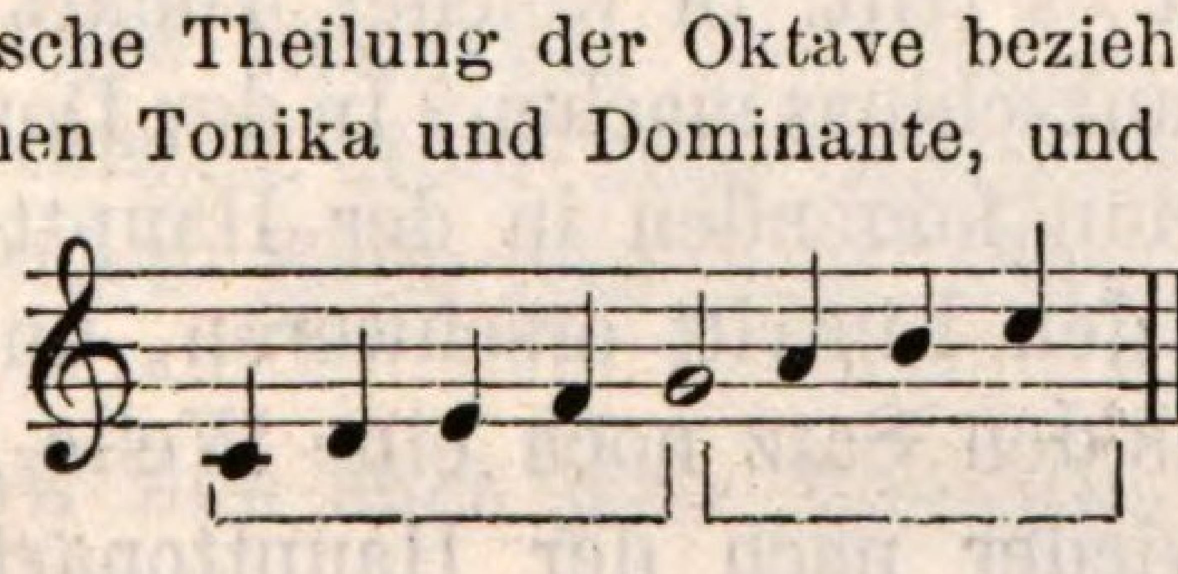
Wenn eine zweite Stimme das von irgend einer Stimme allein vorgetragene Fugenthema wiederholt, so sagt man: sie beantworte das Thema. Die Antwort ist also die erste Wiederholung des Thema's. In der ersten Durchführung des Thema's durch alle Stimmen findet in der Fuge die Beantwortung desselben stets in der Oberquinte, oder was dasselbe ist, in der Unterquarte statt, welches seinen Grund theils in der nahen Verwandtschaft der Dominantentonart mit der Haupttonart, theils in der um eine Quinte verschiedenen Lage der vier Gattungen der menschlichen Stimme, und theils in der bei den Alten gebräuchlichen harmonischen Theilung der

Oktave hat *). Bei den Alten galt nämlich die Regel, dass ein Thema, welches in der untern Hälfte der Tonleiter steht, in der obern Hälfte derselben beantwortet werden muss, und umgekehrt. Daraus wurde denn auch die folgende noch heute bestehende Regel: «dass die Tonika von der Dominante, und die Dominante von der Tonika beantwortet wird» abgeleitet.

Bevor wir die einzelnen Regeln der Beantwortung des Thema's anführen, muss noch bemerkt werden, dass das Thema in seiner ursprünglichen Tonlage, oder wenn dasselbe in einer andern Tonart auf der Tonika auftritt, immer Führer *(dux)*, in der Beantwortung auf der Quinte aber immer Gefährte *(comes)* genannt wird.

Ein wesentlicher Charakterzug der Fugenform ist der, dass das Thema ein- oder mehreremal durch alle Stimmen hindurchwandern muss. Zu Anfang der Fuge muss das Thema der Reihe nach durch alle Stimmen hindurchwandern, welches man die erste Durchführung nennt. Zuerst tritt das Thema allein auf, dann bringt es der Gefährte auf der Dominante in canonischer Nachahmung; darnach bringt eine dritte, und endlich die noch übrige Stimme das Thema wieder. Soll nun etwa die dritte und vierte Stimme das Thema jedesmal in der darauf folgenden höhern Quinte wiederbringen? Dass dies nicht angeht, ist leicht einzusehen, indem dadurch keine Tonart sich als Haupttonart bemerklich machen könnte, und wir auf diese Weise nichts anderes als einen Zirkelcanon (siehe Seite 341) erhielten. Damit die Modulation ihren regelmässigen Weg befolgen, und sich eine Tonart als Haupttonart bemerklich machen kann, müssen wir bei dem dritten Eintritte des Thema's wieder nach der Haupttonart zurückkehren. Weil der Gefährte das Thema in der Dominautentonart brachte, so muss dasselbe diesmal (als Führer) in der Haupttonart auftreten. Die noch übrige vierte Stimme bringt dann dasselbe wieder auf der Quinte.

*) Die harmonische Theilung der Oktave bezieht sich auf das Wechselverhältniss zwichen Tonika und Dominante, und ist folgende:



Auf diese Weise befolgt denn auch die Modulation ihren regelmässigen Gang, indem sie nach der stattgehabten Festsetzung im Haupttone sich zuerst nach der Dominantentonart, dann wieder zurück nach der Haupttonart, und darauf wieder nach der Dominantentonart wendet. Man befürchte nun aber nicht, dass dieser zweimalige Wechsel von Haupttonart und Dominantentonart etwa Eintönigkeit oder ein fortwährendes Schwanken der Modulation zwischen diesen beiden Tonarten herbeiführe. Führer und Gefährte bilden in der Fuge ein zusammenhängendes Ganzes. In der Fuge tritt der Führer an die Stelle des frühern Vordersatzes und der Gefährte an die Stelle des Nachsatzes, und so bilden sie zusammen vereinigt eine Periode, oder besser: eine Doppelperiode, eigentlich aber einen sogenannten Theil. Dass ein solcher Theil wiederholt werden könne, ist uns schon aus der Lehre vom Periodenbau hinlänglich bekannt. Das zweite Auftreten des Führers und des Gefährten in einer tiefern oder höhern Oktave ist daher als eine blosse Wiederholung dieser Periode anzusehen.

Aus dieser Anordnung der Modulation und dem wechselseitigen Auftreten von Führer und Gefährten ergeben sich nun aber verschiedene abweichende Bildungen des Gefährten.

Schon weiter oben wurde gesagt, dass das Thema entweder ganz in der Haupttonart stehen und mit einem Ganz- oder Halbschlusse in dieser Tonart enden müsse, oder dass es gegen den Schluss hin auch nach der Dominantentonart ausweichen und in dieser schliessen könne.

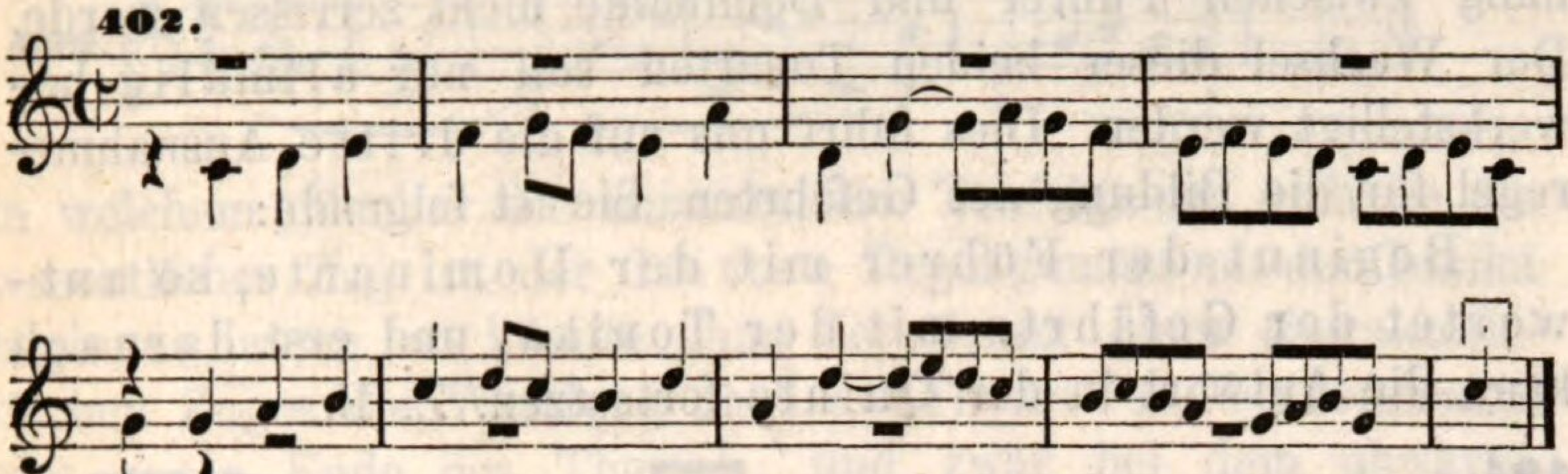
Die erste Ausnahmeregel für die Bildung des Gefährten ist nun folgende:

Endigt das Thema in der Haupttonart mit einem Halbschlusse, so muss die Antwort mit einem Ganzschlusse enden.

Diese Regel hat darin ihre Begründung, dass jetzt der Führer an die Stelle des Vordersatzes und der Gefährte an die Stelle des Nachsatzes tritt. In welcher Tonart soll nun aber der Gefährte diesen Ganzschluss machen? In der Dominantentonart?— Das würde dem nun folgenden in der Haupttonart wieder auftretenden Führer den Eintritt erschweren, und es bliebe nichts Anderes übrig, als den Satz noch eine Weile fortzuführen, und die Modulation wieder nach der Haupttonart zu lenken. Der

Gefährte muss daher mit einem Ganzschlusse in der *Haupttonart* enden. Dies kann dadurch sehr leicht bewerkstelligt werden, *indem man den Schlusston des Gefährten um eine Stufe tiefer setzt.* Z. B.

402.

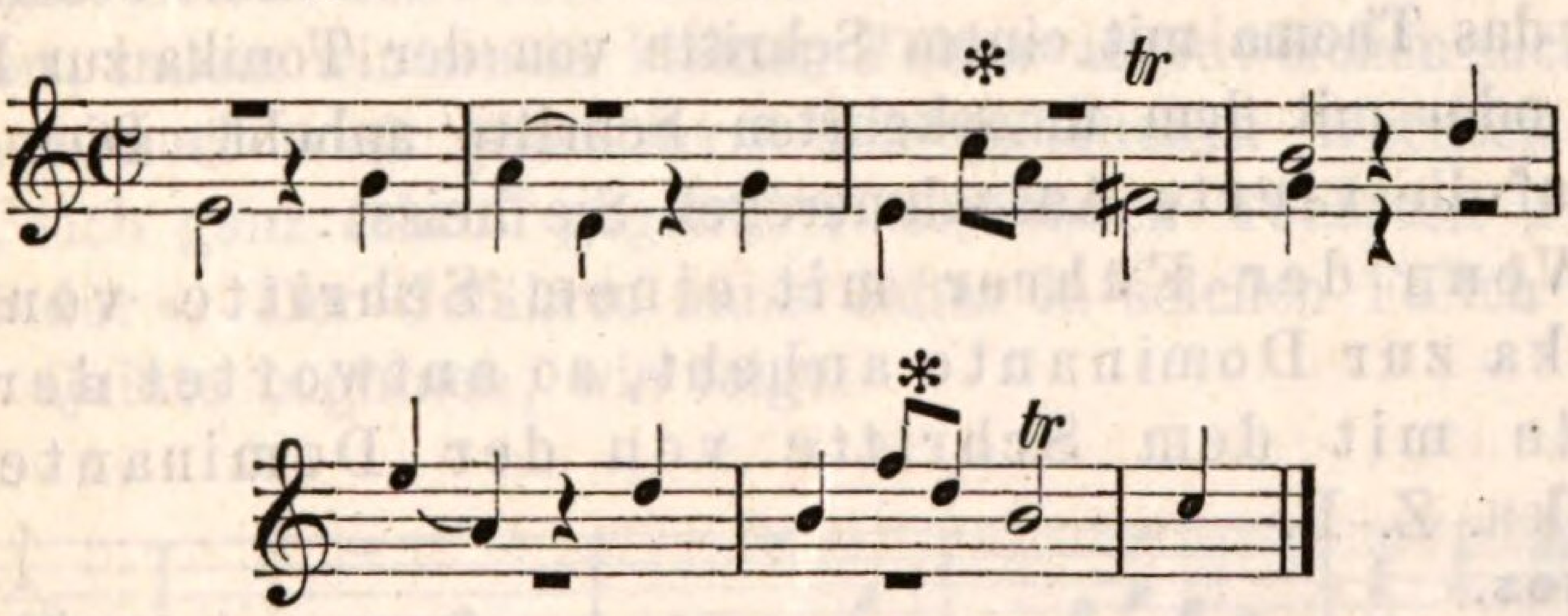


Nicht anders verhält es sich auch mit der Beantwortung jener Themate, welche mit einem Uebergange nach der Dominantentonart endigen.

Die *zweite* Ausnahmeregel für die Bildung des Gefährten ist daher folgende:

Endigt der Führer in der Dominantentonart, so antwortet der Gefährte mit einer Rückkehr nach der Haupttonart, und zwar muss in dem Gefährten, wenn's nur irgend möglich ist, die Rückkehr nach der Haupttonart *genau an derselben Stelle* beginnen, wo im Führer die Ausweichung nach der Dominante begann. Z. B.

403.



Der Sextenschritt e c im dritten Takte musste demzufolge mit einem Quintenschritte beantwortet werden. —

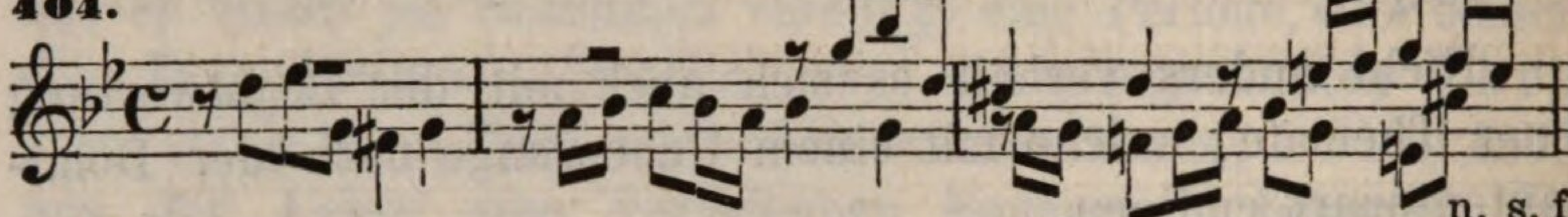
In Vorstehendem beschäftigten wir uns ausschliesslich mit den verschiedenartigen Endungen des Thema's und deren abweichenden Beantwortungen. Aber auch der *Anfang* des Thema's kann zu abweichenden Bildungen des Gefährten Veranlassung geben.

Wenngleich wir nun auch jene Modulationsordnung: « der

zweimalige Wechsel der Haupttonart mit der Dominantentonart» als zulässig und sogar als zweckmässig befunden haben, so darf dennoch der Wechsel dieser beiden Tonarten nicht zu jäh und zu schnell erfolgen, damit der modulatorische Zusammenhang zwischen Führer und Dominante nicht zerrissen werde. Der Wechsel dieser beiden Tonarten soll nur allmälig bewerkstelligt werden. Dies führt uns auf die dritte Ausnahmeregel für die Bildung des Gefährten. Sie ist folgende:

Beginnt der Führer mit der Dominante, so antwortet der Gefährte mit der Tonika, und erst darnach kann die Antwort in der Quinte fortsetzen. Z. B.

404.

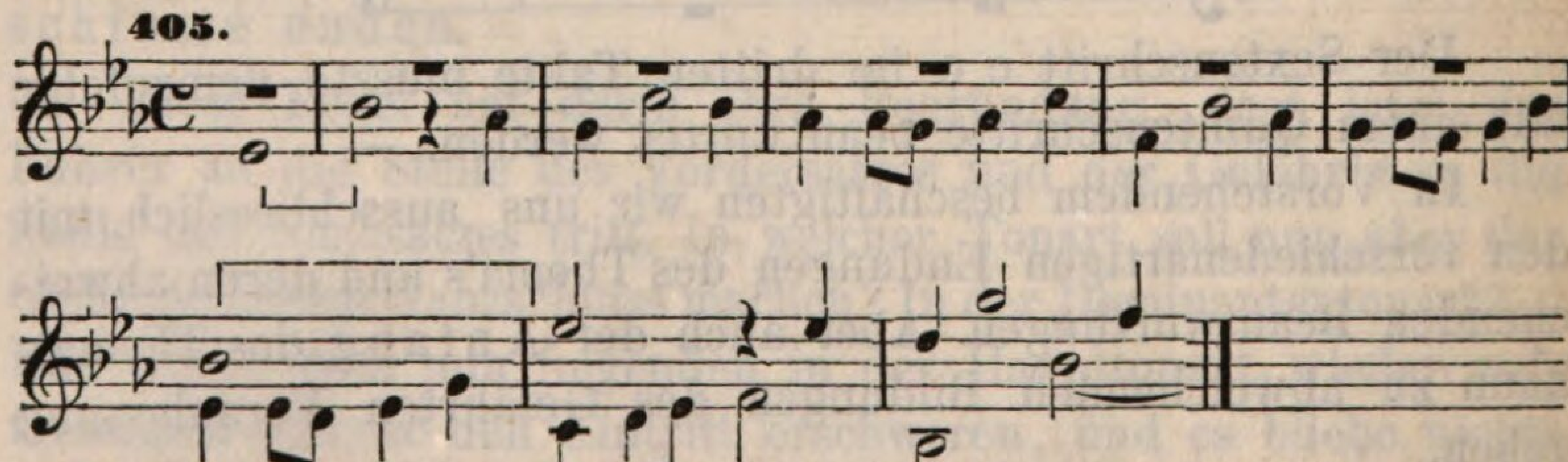


Diese Ausnahmeregel hat ihre Begründung in dem Umstande, dass wir uns die Dominante der Haupttonart zugleich auch als Tonika der Dominantentonart denken können, und weil es das Naheliegendste ist, die Dominante entweder mit der tonischen Harmonie oder mit der Dominantenharmonie zu begleiten. In beiden Fällen würde also dadurch der Eintritt der Dominantentonart mit Gewissheit bezeichnet.

Noch deutlicher wird schon im Thema die Tonart bezeichnet, wenn das Thema mit einem Schritte von der Tonika zur Dominante oder mit dem umgekehrten Schritte anhebt. Dies führt uns auf die vierte Ausnahmeregel. Sie heisst:

Wenn der Führer mit einem Schritte von der Tonika zur Dominante anhebt, so antwortet der Gefährte mit dem Schritte von der Dominante zur Tonika. Z. B.

405.



Diese beiden Regeln dürfen jedoch nur dann Anwendung

finden, wenn durch die genannte Aenderung kein wesentlicher Zug des Thema's zerstört, oder dasselbe entstellt würde. Wollte man z. B. die Beantwortung des folgenden Thema's,

406. 

in welchem offenbar die chromatische Tonfolge zu Anfange ein wesentlicher Zug ist, der dritten Regel gemäss mit der Tonika beginnen lassen, so könnte ohne Zerstörung jenes charakteristischen Zuges die Wendung nach der Tonart der Oberdominante erst gegen Ende des Thema's, und zwar bei dem abwärtsgehenden Quintenschritte a-d gemacht werden, wie folgt:

407.



Dann aber wären wir genöthigt, uns während der Antwort die längste Zeit in der Unterdominantentonart aufzuhalten, und wir verfielen, indem wir einem kleinen Fehler auszuweichen suchten, in einen noch viel grössern: « des plötzlichen Wechsels der beiden sich ganz schroff gegenüber stehenden Tonarten F dur und G dur ». Der Gefährte muss daher in solchen Fällen stets in der Quinte beginnen, wie folgt:

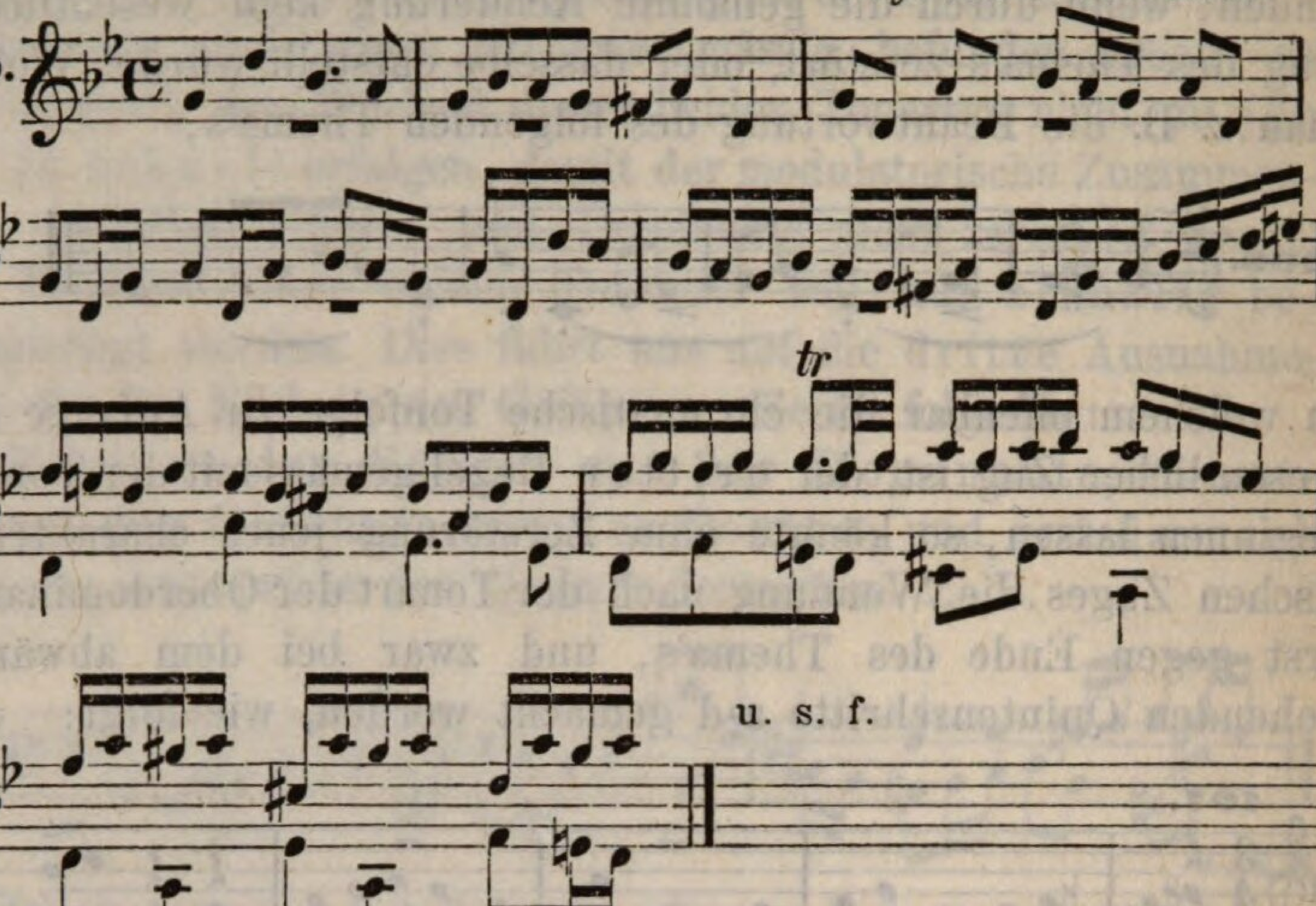
408.



Ein Beispiel, auf welches die vierte Ausnahmeregel aus demselben Grunde keine Anwendung finden kann, ist das folgende:

Fuge von J. Seb. Bach.

409.



Dass jener gewichtige Quintenschritt zu Anfang ein wesentlicher Zug des Thema's ist, kann man sehr leicht wahrnehmen.

Aus dem Allem geht hervor, dass die Bildung des Gefährten mehr auf Vernunftgründen, als auf der blossen Regel beruht. Dass in diesem oder jenem Falle gerade das anscheinend Verkehrte das Rechte ist, hatten wir im Laufe der Lehre schon öfter zu beobachten Gelegenheit. —

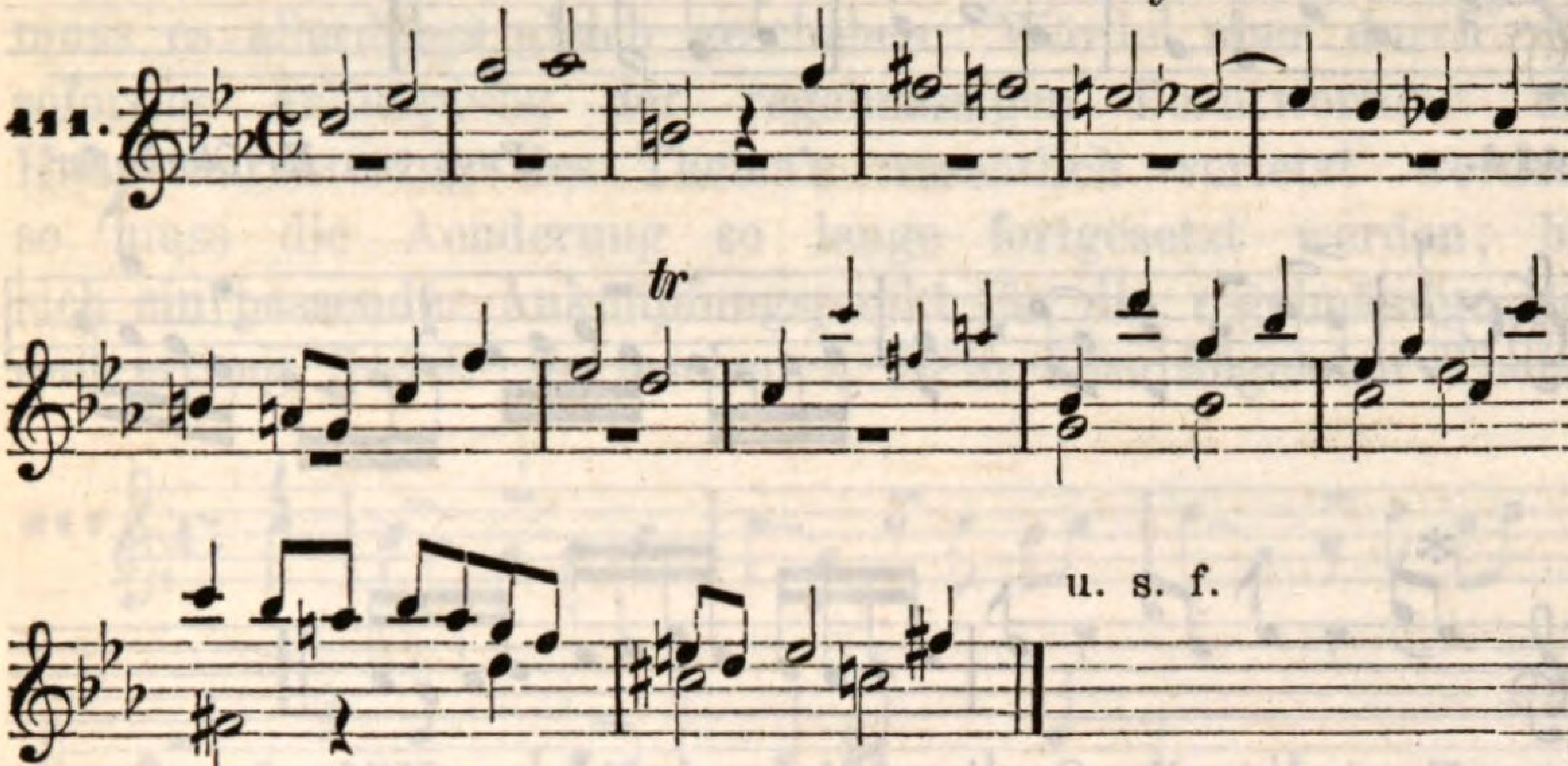
Dass bei Thematen, die mit dem vollständigen harmonisch-figurirten tonischen Dreiklange beginnen, der oben bezeichnete Uebelstand «des zu r a s c h e n Wechsels der Tonarten» noch schärfer hervortritt, liegt auf der Hand. Auch diese Themate müssen, aber auch nur dann, wenn durch die Aenderung keiner ihrer wesentlichen und charakteristen Züge zerstört wird, nach der vierten Ausnahmeregel behandelt werden. Z. B.

410. *Fuge von J. Seb. Bach.*



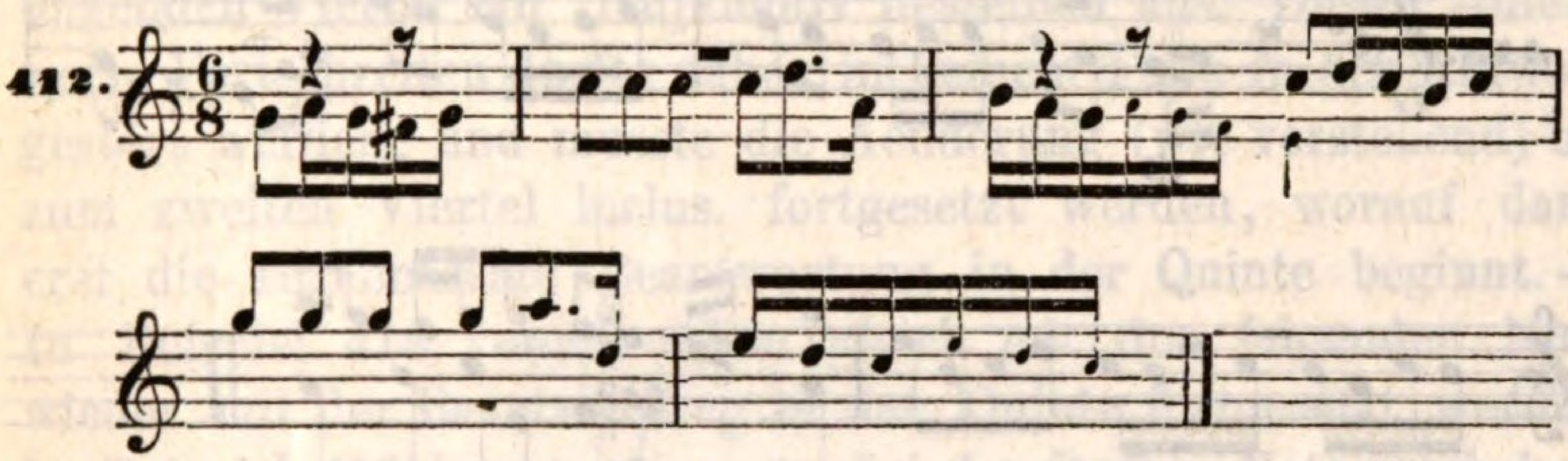
Fuge von J. S. Bach.

411.



Beginnt ein Thema mit einer Figurirung der Dominante, so ändert das nichts an der Sache, und wird dasselbe dann nach der dritten Regel behandelt. Z. B.

412.

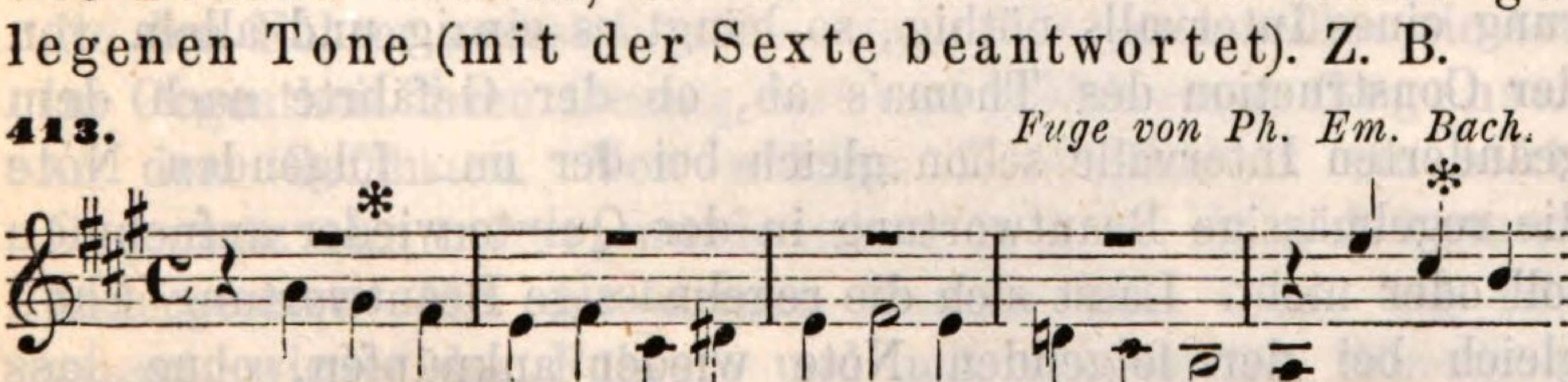


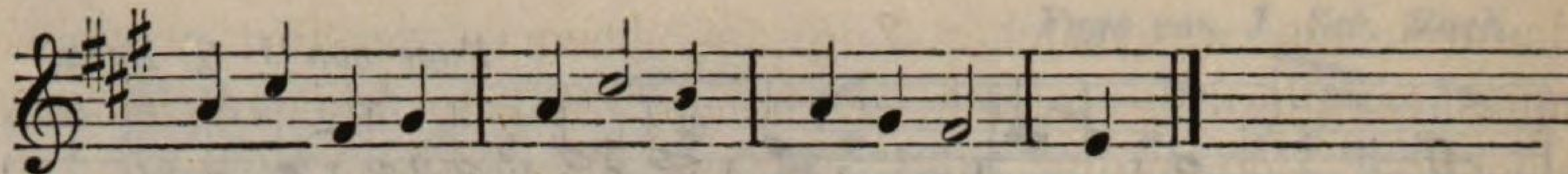
Anmerk. In vorstehendem Beispiele fanden auch die vierte und zweite Regel Anwendung. Warum? Und in welcher Weise?

Die Vermeidung des zu jähen Wechsels der Tonarten rief endlich noch eine **fünfte** Ausnahmeregel hervor. Sie heisst:

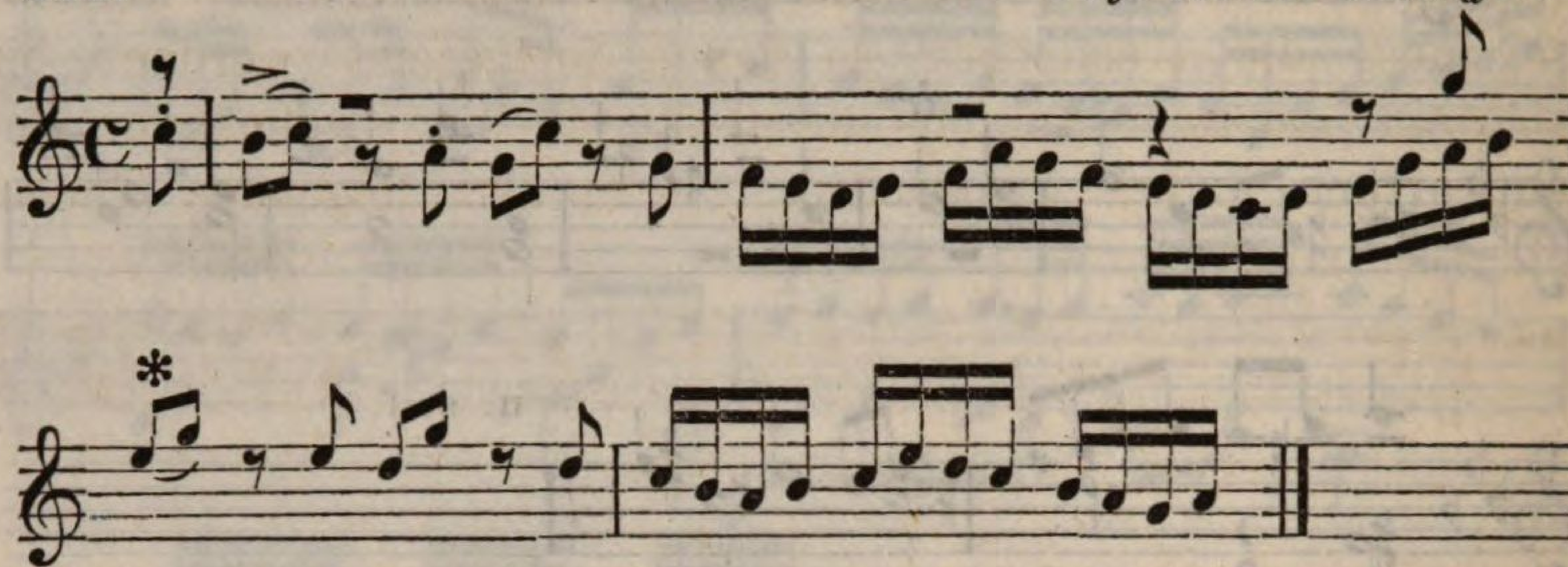
Erscheint zu Anfang des Thema's der Leitton der Tonleiter als selbständiger Melodieton d. i. als harmonischer Ton, und nicht als blosser Durchgang oder Hilfsnote, oder auf einem untergeordneten Takttheile als Wechselnote, und geht ihm unmittelbar die Tonika voraus, so wird er mit dem tiefer gelegenen Tone (mit der Sexte beantwortet). Z. B.

413. *Fuge von Ph. Em. Bach.*



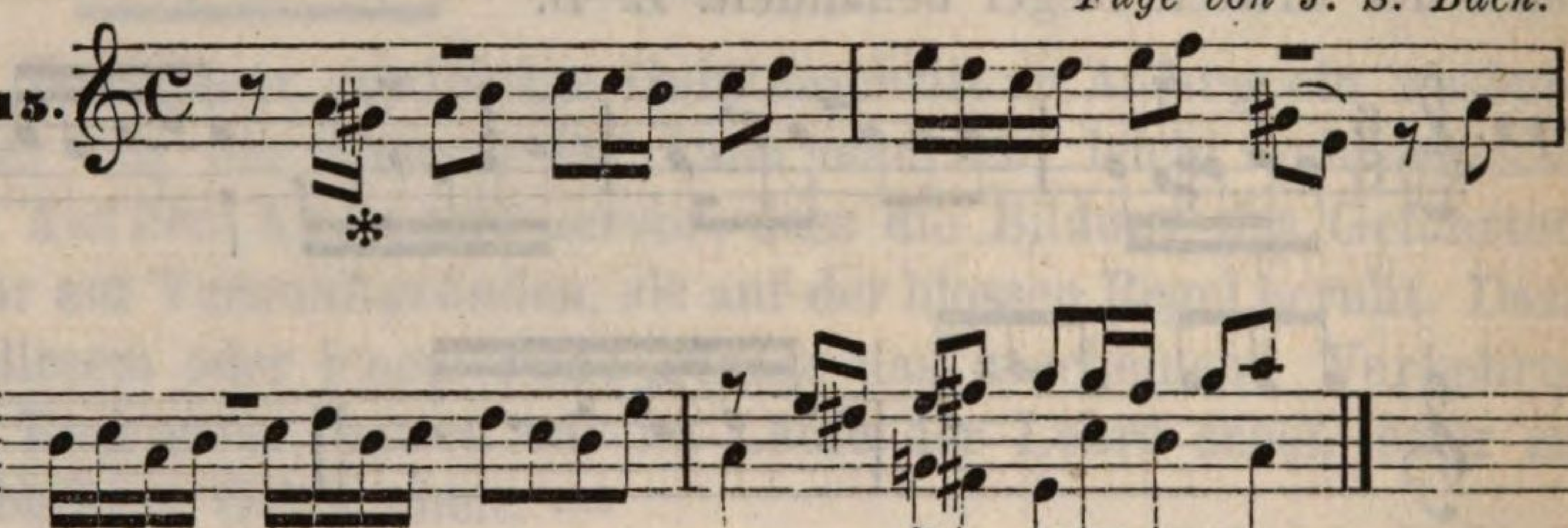


414. *Fuge von H. Oberhoffer.*



Erscheint die Septime aber als blosse Hilfsnote, Durchgangsnote, oder auf leichten Takttheilen als Wechselnote, so unterbleibt diese Aenderung. Z. B.

Fuge von J. S. Bach.

415. 

416. *Fuge von J. S. Bach.*



Wird aus irgend einer Ursache im Gefährten die Abänderung eines Intervalls nöthig, so hängt es einzig und allein von der Construction des Thema's ab, ob der Gefährte nach dem geänderten Intervalle schon gleich bei der nun folgenden Note die regelmässige Beantwortung in der Quinte wieder aufnehmen soll oder nicht. Lässt sich die regelmässige Beantwortung schon gleich bei der folgenden Note wieder anknüpfen, ohne dass

dadurch ein wesentlicher Zug des Thema's zerstört wird, so muss es allerdings gleich geschehen. Würde aber durch die sofortige Anknüpfung der regelmässigen Beantwortung ein Hauptcharakterzug des Thema's wesentlich verletzt werden, so muss die Aenderung so lange fortgesetzt werden, bis sich ein passender Anknüpfungspunkt für die regelmässige Beantwortung findet. So machen z. B. in dem folgenden Thema

417



die beiden stufenweise abwärtsgehenden Achtel mit dem darauffolgenden Viertel ein Hauptmotiv desselben aus. Dieses stufenweise Fortschreiten durfte daher in keinem Falle in der Antwort gestört werden, und musste die Aenderung (wie vorstehend) bis zum zweiten Viertel inclus. fortgesetzt werden, worauf dann erst die regelmässige Beantwortung in der Quinte beginnt. — In Beispiel 414 konnte schon gleich mit der folgenden Note wieder mit der Beantwortung in der Quinte fortgesetzt werden. In Beispiel 413 konnte dies erst bei der fünften Note geschehen. Ausserdem musste dort, um das plötzliche Eintreten des mit der Haupttonart nur im zweiten Grade verwandten H dur zu umgehen, der nun folgende Quartenschritt mit einem Quintenschritte, und, um im folgenden Takte wieder in die Nachahmung in der Quinte zu gelangen, der erste Sekundenschritt mit einem Terzenschritte beantwortet werden. Es sind diese vielen nothwendig gewordenen Aenderungen eine Folge des noch in anderer Beziehung mangelhaften Thema's. — —

Beim Eintritte des Gefährten schweigt diejenige Stimme, die den Führer zuerst brachte, nun nicht etwa stille: sie setzt im Gegentheil ihren Gesang fort und bildet einen Gegensatz zu dem Gefährten. Von welcher Beschaffenheit ein solcher Gegensatz sein müsse, wurde schon in § 62 Seite 319 auseinandergesetzt. Mit der dritten Stimme tritt nun, wie schon gesagt, wieder der Führer, und mit der vierten Stimme der

Gefährte ein. Auch hier setzen die vorausgegangenen Stimmen ihren Gang fort, und bilden Gegensätze zu dem Thema. Die meiste Sorgfalt muss aber immer auf die Bildung des ersten Gegensatzes verwandt werden, weil dieser mit dem Thema allein erscheint und folglich hier am klarsten vernommen wird, und weil er der zweite neue Gedanke ist, der neben dem Thema überhaupt in der Fuge erscheinen darf.

Der Gegensatz ist der fortgesetzte Gesang derjenigen Stimme, welche das Thema brachte. Er kann nicht allein als eine Fortsetzung des Thema's, sondern auch sogar als ein zweites Thema angesehen werden, worüber später bei der Besprechung der Doppelfuge ein Mehreres. Im Interesse der Einheit in der Mannigfaltigkeit kann der Gegensatz ein oder das andere Motiv des Thema's in sich aufnehmen, muss es aber nicht. Obgleich schon früher das Nöthige über die Bildung des Gegensatzes gesagt wurde, so muss hier doch noch einmal in Erinnerung gebracht werden, dass der Gegensatz stets als ein selbständiger, sich vom Thema unterscheidender und mit demselben contrastirender Satz erscheinen muss, und dass hier Vorhalte ganz besonders an ihrem Orte sind. Auch ist es gut und nützlich, wenn auch nicht unumgänglich nöthig *), wenn der erste Gegensatz im doppelten Contrapunkte der Oktave, (wenn nicht gar im doppelten Contrapunkte der Oktave und einem der beiden andern Contrapunkte zugleich) abgefasst wird, indem dies eine vielfältige Anwendung desselben im Laufe der Fuge gestattet. Dass das öftere Wiederkehren des ersten Gegensatzes sehr viel zur Aufrechthaltung der Einheit des Ganzen beizutragen im Stande ist, kann nicht in Abrede gestellt werden. So lässt z. B. Händel in seinem « Messias » in der herrlichen Singfuge: « Durch seine Wunden sind wir geheilet » bei dem jedesmaligen Wiederauftreten des Thema's den ersten Gegensatz oder doch wenigstens das Hauptmotiv desselben wiederkehren.

Wie schon weiter oben gesagt, bringt die dritt auftretende Stimme wieder den Führer im Haupttone, und die viert auftretende Stimme den Gefährten auf der Dominante, womit die erste Durchführung beendigt ist. Man nennt diese erste Durchführung auch « die Exposition der Fuge ».

*) In der Doppelfuge ist es unumgänglich nöthig.

Es entsteht nun die Frage: «wann, d. h. an welcher Stelle Führer und Gefährte bei ihrem zweiten Erscheinen eintreten können oder müssen?» Dies kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Am allerwenigsten aber wollen wir die Theorie jener Schablonenarbeiter befolgen, welche das Thema zuerst in die eine, nach Beendigung desselben den Gefährten in eine andere, nach Beendigung dessen den Führer wieder in eine andere, und darauf den Gefährten in die noch übrige Stimme schreiben; und nachdem dieses geschehen, die vorhandenen Lücken in den Stimmen mit irgend einem Geschreibsel ausfüllen. Dass auf diese Weise nichts als ein todtes mechanisches Flickwerk zu Stande kommen kann, ist leicht einzusehen. Ueberhaupt herrscht bei manchen, selbst scheinbar gebildeten Musikern das thörichte Vorurtheil, «die Fuge sei nichts weiter als ein trockenes, unkünstlerisches und geistloses, ein ausschliesslich dem abstrakten Verstande entsprungenes und auf blosser Berechnung beruhendes Musikstück.» Dieses Vorurtheil, wie auch noch der Umstand, dass man jede beliebige Tonfolge zu einem Fugenthema geeignet hält, *) sind daher die Ursachen, warum so viele nichtssagende Fugen geschrieben wurden und noch werden. — Aeusserliche Regeln können zwar für den Eintritt von Führer und Gefährten nicht gegeben werden, denn die Antwort kann sowohl mit, nach oder gar vor der Beendigung des Thema's eintreten. Dasselbe gilt auch von dem Wiedereintritte des Führers. Nichtsdestoweniger möchten die folgenden Bemerkungen dem Schüler einige Anhaltspunkte hierin gewähren.

1) Am günstigsten für den Eintritt des Gefährten ist die Dominantenharmonie. Man ist daher meistens genöthigt, solchen Thematen, die mit einem Ganzschlusse in der Haupttonart endigen, eine kurze musikalische Figur anzuhängen, um den bequemen Eintritt des Gefährten zu ermöglichen.

2) Der zweite Eintritt des Führers wird häufig (aber nicht immer) durch ein dem Gefährten angehängtes kleines Zwischen-

*) Dass man auch in früherer Zeit die Sache so betrachtete, beweist uns unter Anderm die sogenannte « Katzenfuge » von Scarlatti. (Es soll nämlich einmal in Gegenwart dieses Meisters eine Katze über die Klaviatur seines Instrumentes gelaufen sein, und so verschiedene Tasten zum Anschlage gebracht haben. Sofort habe sich Scarlatti diese Töne gemerkt, und eine Fuge über dieselben geschrieben.)

sätzchen von einigen Takten verzögert. Grösstentheils aber erfolgt, wenigstens in der ersten Durchführung, der Eintritt des Thema's nach annähernd gleichen Zeitabschnitten. —

Auch hier wird das Studium guter Musterbeispiele wieder das Rechte finden lehren, und verweisen wir den Schüler vorzugsweise auf das «Wohltemperirte Klavier» unseres Altmeisters J. Seb. Bach, welches keinem angehenden Organisten, und überhaupt keinem nach wahrer Bildung strebenden Musiker fehlen dürfte. *)

Aber noch eine andere Frage drängt sich uns hier auf, nämlich die: «In welcher Ordnung die einzelnen Stimmen einzutreten haben?» Auch dieses kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden; denn vier Stimmen lassen bekanntlich 24 verschiedene Versetzungen zu, folglich sind in der vierstimmigen Fuge 24 verschiedene Stimmordnungen möglich. Es sind folgende:

S. A. T. B.	S. T. A. B.	S. B. A. T.
A. T. B. S.	T. A. B. S.	B. A. T. S.
T. B. S. A.	A. B. S. T.	A. T. S. B.
B. S. A. T,	B. S. T. A.	T. S. B. A.
B. A. S. T.	B. T. A. S.	A. B. T. S.
A. S. T. B.	T. A. S. B.	B. T. S. A.
S. T. B. A.	A. S. B. T.	T. S. A. B.
T. B. A. S.	S. B. T. A.	S. A. B. T.

Dass bei der Fuge, namentlich aber bei der Singfuge, nicht all diese Stimmordnungen anwendbar seien, geht schon aus dem Umstande hervor, dass jedes gute Fugenthema gleich von Hause aus für eine gewisse Stimme erfunden sein muss, wobei nicht allein auf den Tonumfang und den Charakter, sondern auch auf die beste Tonlage dieser Stimme Rücksicht genommen werden muss. Weil nun in der Fuge das Thema meist nur in der Quinte nachgeahmt wird, so könnte z. B. ein Thema, das der besten Stimmlage des Basses angepasst ist, unmöglich vom Alte in der Quinte nachgeahmt werden, indem der Alt im weiblichen Stimmpaare ebenfalls die tiefste Stimme

*) Die Anschaffung desselben ist durch die in neuester Zeit von L. Holle in Wolfenbüttel veranstalteten neuen billigen Ausgabe — beide Theile in einem Bande kosten 2 Thlr. 5 Sgr. — bedeutend erleichtert.

ist, und das in die Quinte versetzte Thema seiner Stimmlage nicht entspräche. Die Nachahmung eines solchen Thema's in der Quinte kann also nur durch den Sopran oder Tenor ausgeführt werden. Die Stimmordnungen

B. A. T. S. und B. A. S. T.

wären also in diesem Falle gänzlich unbrauchbar. — Die folgerichtigsten und besten Stimmordnungen sind folgende:

B. T. A. S.
A. S. B. T.
S. A. T. B.
T. B. S. A.

Weniger brauchbar sind noch folgende:

A. T. B. S.
T. A. S. B.

Die vier erstgenannten Stimmordnungen werden denn auch am häufigsten angewandt. Ein besonderer Vorzug derselben ist aber auch noch der, dass die Stimmpaare stets beisammen bleiben, d. h. eine Männerstimme wird von einer Männerstimme, und eine Frauenstimme von einer Frauenstimme beantwortet.

Mit der ersten Durchführung ist der erste Haupttheil der Fuge beendigt. Die eigentliche Fuge enthält aber mehrere Durchführungen. Diese wiederholten vollständigen oder unvollständigen Durchführungen, d. i. eine Durchführung des Thema's durch alle oder nur durch etliche Stimmen, nennt man den «Wiederschlag» oder die *Repercussion*. Dass diese Repercussionen nicht immer auf denselben Tonstufen, auf Tonika und Dominante stattfinden können, ist leicht einzusehen, indem die Modulation dadurch höchst einförmig würde. Das oberste Kunstgesetz «die Mannigfaltigkeit in der Einheit» gebietet uns ausserdem noch, nicht einmal das Thema in den spätern Durchführungen stets in völlig unveränderter Gestalt wiederzubringen. Aus denselben Gründen ist es ferner auch nicht rathsam, unaufhörlich eine Durchführung der andern folgen, unausgesetzt das Thema hören zu lassen. Es müssen daher zwischen die einzelnen Durchführungen freie Sätze eingeschoben werden, um dem Ganzen mehr Mannigfaltigkeit, und den Durchführungen selbst, wenn das Thema nach längerer Unterbrechung wieder eintritt, mehr

Reiz und Gewicht zu geben. Solche Sätze werden Zwischensätze genannt.

Damit nun aber selbst in diesen Zwischensätzen die Einheit des Ganzen gewahrt bleibe, müssen dieselben ihren Inhalt stets aus dem Thema oder dem ersten Gegensatze schöpfen, d. h. es müssen in ihnen solche Motive zur Verwendung kommen, welche dem Thema oder dem ersten Gegensatze entnommen sind. Nur dann kann von dieser Forderung Abstand genommen werden, wenn etwa Thema und Gegensatz keine besonders guten Motive enthalten, was jedoch nur selten der Fall sein wird.

Wenn nun auch in den Zwischensätzen die beiden Hauptbestandtheile der Fuge «Thema und erster Gegensatz» in ihren einzelnen Theilen genauer durchgenommen und verarbeitet werden sollen, so soll damit nicht gesagt sein, dass gerade alle Motive derselben verarbeitet werden müssten. Oft hat man sogar mit einem einzigen Motive, wenn dasselbe Werth genug hat, hinreichend genug.

Ein Hauptcharakterzug der Zwischensätze ist endlich der, dass sie ein mehr gangartiges Wesen als eine festabschliessende Form, etwa Satz- oder Periodenform annehmen, wie denn überhaupt in der Fuge alle förmlichen und festen Abschlüsse vermieden werden müssen.

Weiter oben wurde gesagt, dass in den spätern Durchführungen das Thema nicht immer auf denselben Tonstufen, und nicht immer in ganz unveränderter Gestalt aufzutreten brauche. Die Mannigfaltigkeit in den verschiedenen Durchführungen kann schon theilweise dadurch gefördert werden, wenn man andere Stimmordnungen anwendet, oder das Thema in der einen oder andern verwandten oder gar in einer ganz fremden Tonart auftreten lässt. Soll nun das Thema in veränderter Gestalt auftreten, so ist immer darauf zu halten, dass das Thema stets als solches sofort und ohne Mühe erkannt werden kann. Tonische oder rythmische Veränderungen dürften wohl schwerlich an demselben vorgenommen werden. Es bleiben uns daher keine andern Umbildungsmittel übrig, als die Vergrösserung und die Verkleinerung des Notenwerthes oder die Verkehrung der Tonfolge.

Ein Beispiel, in welchem der Notenwerth des Thema's vergrössert ist, finden wir unter Andern in der im zweiten Theile

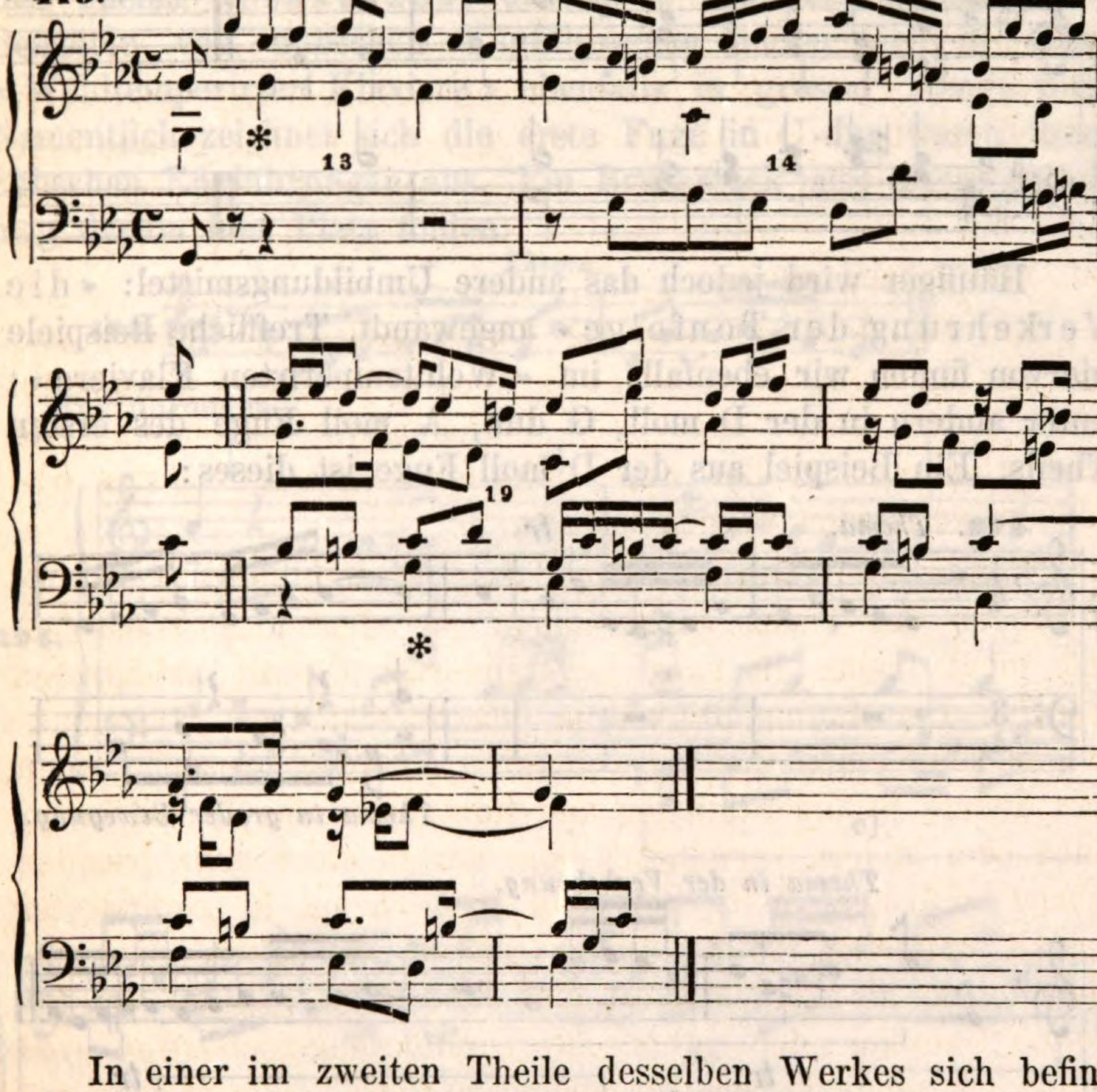
des Wohltemperirten Klaviers sich befindenden C moll Fuge von J. Seb. Bach.

In dieser Fuge erscheint das folgende Thema

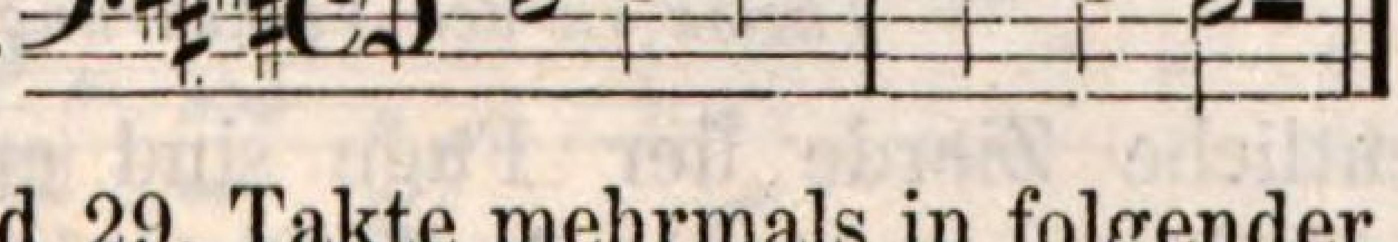
418. 

zuerst im 13. und 14., und später im 19. und 20. Takte in der Vergrösserung. Im 13. Takte tritt gleichzeitig das Thema auch in natürlicher Grösse auf.

419.

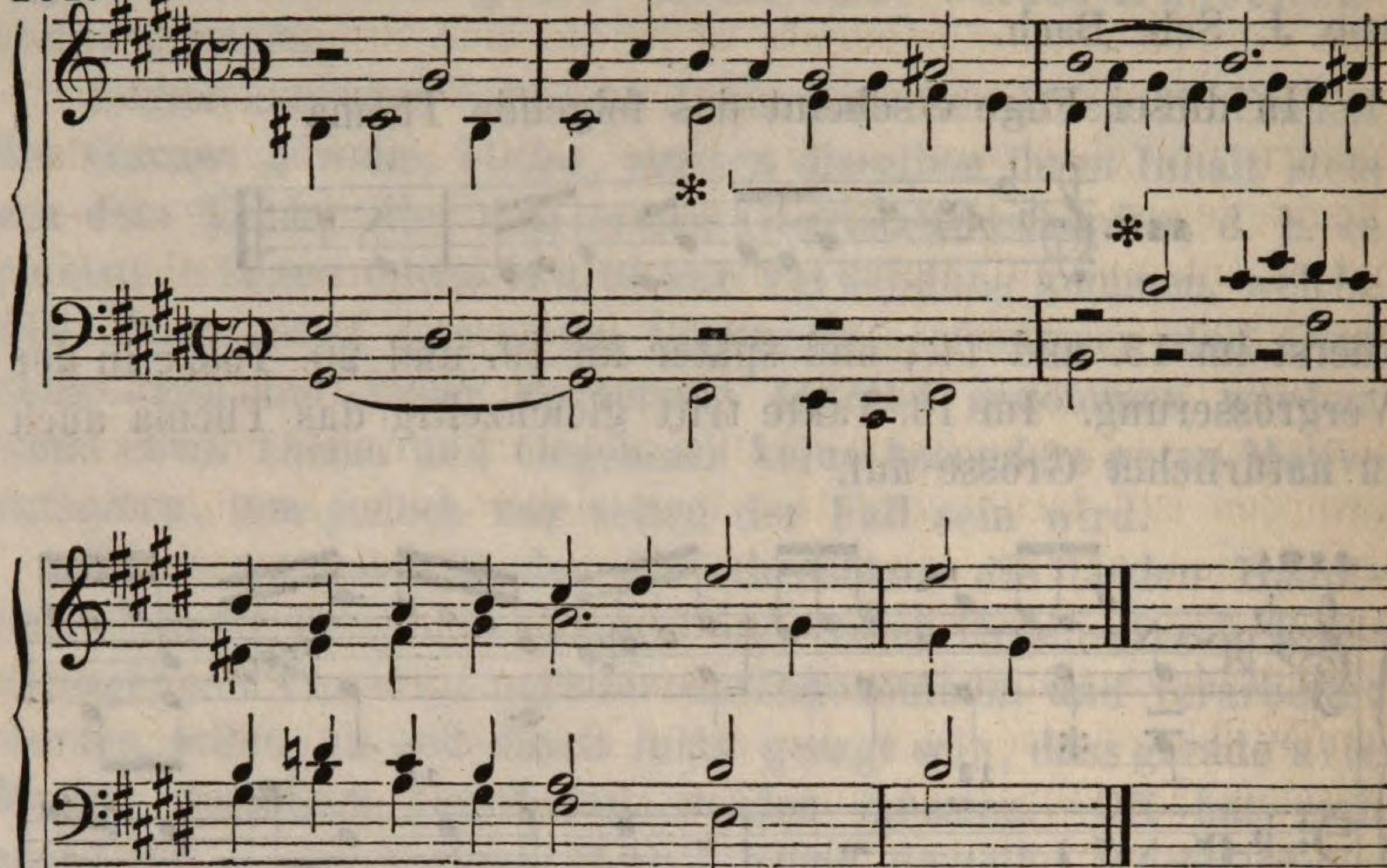


In einer im zweiten Theile desselben Werkes sich befindenden Fuge erscheint das folgende Thema

420. 

im 27., 28. und 29. Takte mehrmals in folgender Verkleinerung:

421.



Häufiger wird jedoch das andere Umbildungsmittel: « die Verkehrung der Tonfolge » angewandt. Treffliche Beispiele hiervon finden wir ebenfalls im « Wohltemperirten Klaviere »; unter andern in der D moll, G dur, A moll Fuge des ersten Theils. Ein Beispiel aus der D moll Fuge ist dieses:

422.



Eine wesentliche Zierde der Fuge sind endlich die verschiedenen Engführungen, die ihren Platz in dem mittelern

Theile, vorzugsweise aber gegen das Ende der Fuge haben. Eine **Engführung** entsteht, wenn die eine Stimme nicht abwartet, bis die vorhergegangene Stimme das Thema beendigt hat, sondern ihr gleichsam in die Rede fällt. Dadurch wird das Thema gewissermassen in die Enge, in die Flucht getrieben, und es entsteht auf diese Weise ein Drängen und Treiben in den Stimmen, welches mit einem **heftigen Wortwechsel** zu vergleichen ist. Weil das Thema von den frühern Durchführungen schon genugsam bekannt und dort hinreichend wirksam geworden ist, darum gestattet man sich in den Engführungen das Thema **abzukürzen**, das Ende desselben wegzulassen. Beispiele von hübschen Engführungen finden sich in dem « Wohltemperirten Klaviere » ebenfalls in grosser Menge vor. Namentlich zeichnet sich die erste Fuge in C-dur durch ihre hübschen Engführungen aus. Ein Bruchstück aus dieser Fuge mag darum hier Platz finden.

Thema.

423. 

Engführungen.

424. 

u. s. f.

Anmerkg. Bei a, c, e, f, g und h erscheint das Thema vollständig, bei b, c und d hingegen abgekürzt.

Endlich muss noch bemerkt werden, dass man wohl daran thut, diejenige Stimme, welche das Thema in irgend einer Gestalt wiederbringt, immer erst nach einigen Pausen, und so überraschend wie möglich eintreten zu lassen. —

Nachdem wir nun die einzelnen Bestandtheile der Fuge kennen gelernt, wird unsere nächste Aufgabe die sein, uns mit dem Entwurfe, der Anlage einer Fuge zu beschäftigen. — Obgleich nicht mit Bestimmtheit gesagt werden kann, wie viele Durchführungen eine Fuge enthalten dürfe, könne oder müsse, so bilden sich eben durch diese Durchführungen und die Anordnung der Modulation doch gewisse Grenzpunkte, die das Ganze unbeschadet seines ununterbrochenen Fortganges in gewisse Hauptparthieen theilen. Diese Grenz- oder Zielpunkte hat man bei dem Entwurfe einer Fuge vor Allem in's Auge zu fassen. Damit aber der Schüler einen festen Anhaltspunkt gewinne, sind wir genöthigt, uns vorerst eine ideale Grundform der Fuge zu bilden, die zwar nur selten in den bis dahin componirten Fugen sich realisirt haben mag, immerhin aber den Hauptgrundzug aller Fugen bildet.

Jeder Modulationsplan irgend eines Tonstückes hat drei Hauptmomente: 1) Die Festsetzung in der Haupttonart, 2) der Uebergang nach einer oder mehrern fremden Tonarten und ein zeitweises Verweilen in denselben, und 3) die Rückkehr nach der Haupttonart und der Schluss in derselben. Demzufolge wird sich denn auch die Fuge innerlich in drei Haupttheile scheiden. Aeusserlich kann diese Scheidung nicht angebracht werden, indem das dem Wesen der Fuge zuwider wäre. Wenngleich sich auch da und dort ein Schluss bildet, so darf dem Schlussakkorde selbst nicht Zeit gelassen werden, um sich als solchen fühlbar zu machen, sondern es muss schon gleich mit demselben der weitere Fortgang veranlasst werden, indem man sich unter den drei oder vier Stimmen ebensoviele Personen vorzustellen hat, die ein lebhaftes Gespräch miteinander führen.

Die erste Durchführung wird, wie das leicht zu errathen ist, den ersten Haupttheil der Fuge ausmachen, weil der Hauptzweck derselben, obgleich sich auch die Dominantentonart in derselben geltend zu machen sucht, die Festsetzung einer

Haupttonart ist. Damit dieser Hauptzweck um so eher erreicht werde, macht man die erste Durchführung in der Regel übervollständig, d. h. man lässt eine Stimme — aber nicht die zuletzt dagewesene — das Thema noch einmal in der Haupttonart wiederbringen. Damit wäre nun der erste Haupttheil der Fuge zu Ende. Allein noch vor dem wirklichen Schlusse desselben, noch ehe sich derselbe in unserer Empfindung festgesetzt hat, beginnt der zweite Theil derselben.

Wie bei der Sonate, so wird auch hier die Modulation sich nach andern Tonarten wenden müssen. Die Wahl der nächsten Tonart wird zunächst die Paralleltonart treffen, indem die Dominantentonart schon im ersten Haupttheile hinreichend verwendet und verbraucht wurde. Soll nun etwa in dieser Tonart wieder eine vollständige Durchführung stattfinden? Das ginge wohl nicht gut an, indem dadurch der zweite Theil ein zu grosses Gewicht dem ersten Haupttheile gegenüber erlangen würde: denn auch hier muss der Mittelsatz als etwas Untergeordnetes erscheinen. Auch hier ist der Mittelsatz der Tummelplatz für die verschiedenartigen contrapunktischen Künste: « die Vergrösserung, die Verkleinerung, die Verkehrung des Thema's, und die Anbringung des einen oder des andern doppelten Contrapunktes». Auch Engführungen können in demselben schon angebracht werden, obgleich die grössere Zahl der Engführungen erst in dem dritten Haupttheile der Fuge ihren eigentlichen Platz haben. Dass man bei Anwendung all dieser Kunstmittel nicht in ein und derselben Tonart verweilen, sondern in verschiedenen andern verwandten und fremden Tonarten umherschweifen könne und sogar müsse, liegt auf der Hand. Weil es, wie schon gesagt, ein Fehler wäre, unausgesetzt und in Einemfort das Thema hören zu lassen, so ist ferner hier der Ort für die Bildung grösserer inhaltsvoller Zwischensätze, in denen das eine oder das andere Motiv des Thema's oder des ersten Gegensatzes verarbeitet wird. Je nach Umständen kann dieser zweite Theil auch in einen Orgelpunkt auf der Dominante geleitet werden, um so die Rückkehr nach der Haupttonart gewichtiger zu machen. Welche Ausdehnung dieser Mittelsatz erhalten soll oder kann, hängt ganz von dem Willen des Componisten ab.

Dem dritten Haupttheile der Fuge ist die Rückkehr nach der Haupttonart und der Abschluss in derselben vorbehalten.

Wurde die Unterdominantentonart nicht schon im vorigen Theile benutzt, so kann das Thema sich in diesem Theile das eine oder das andere Mal in dieser Tonart zeigen. Eine vollständige Durchführung des Thema's in der Haupttonart resp. Dominantentonart ist zwar hier nicht unbedingt vonnöthen, jedoch zulässig. Häufiger aber werden sich hier die verschiedenartigen Engführungen zeigen, um das Drängen zum Schlusse darzustellen. Damit das Thema den Hörer nicht ermüde, kann dasselbe auch hier noch das eine oder das andere Mal umgebildet, immer aber leicht erkennbar, erscheinen. Ueberhaupt ist hier der Gipfel der Entfaltung des Ganzen, und muss hier in gedrängter Form Alles angebracht werden, was für und mit dem Thema geschehen kann. Das Ganze endigt dann in der Regel in einem Orgelpunkte auf der Tonika. —

Die Anwendung des Gesagten kann der Schüler an jeder Fuge des einen oder des andern guten Meisters, namentlich aber an den Bach'schen Fugen selbst nachsehen. Es bleibt uns daher noch übrig, Einiges über die Doppelfuge zu sagen.

Die Doppelfuge entsteht — wie schon gesagt — durch die stete Beibehaltung des ersten Gegensatzes neben dem Thema. Als steter Begleiter des Thema's erhält dieser Gegensatz dann eine besondere Wichtigkeit, so dass man ihn als zweites Thema, als «Contrathema» ansieht.

In der Doppelfuge kann sich dieses Contra- oder Gegenthema nicht blos mit dem Eintritte des Gefährten zeigen, sondern es kann auch schon früher, und zwar gleich nach dem Anfange des Führers, nie aber mit dem Führer zugleich beginnen. Dass hier Thema und Gegenthema wenigstens in einem der drei doppelten Contrapunkte abgefasst sein müssen, versteht sich von selbst, indem ein Jedes derselben bald oben bald unten zu erscheinen genöthigt ist. Eine Abfassung des Thema's und Gegensatzes in mehrern doppelten Contrapunkten ist jedoch vortheilhafter, indem dadurch eine vielfältigere Anwendung derselben ermöglicht wird. In dieser Weise sind z. B. Thema und Contrathema in der G moll Doppelfuge des ersten Theils des « Wohltemperirten Klaviers » von J. Seb. Bach verfasst. Dieselben mögen hier einen Platz finden:

425. *J. Seb. Bach.*



Im 28. Takte erscheinen Thema und Gegenthema im doppelten Contrapunkte der Duodezime in der Umkehrung wie folgt:

426.



Und nun folgt nachstehender Contrapunkt in der Dezime:



dem sich noch folgender Contrapunkt in der Dezime anschliesst.



Fünf Takte später ercheint das Hauptthema sogar doppelt in Terzen, etwas später doppelt in Sexten, und im 59. Takte sogar Thema und Contrathema doppelt in Terzen. Ueberhaupt gibt diese herrliche Doppelfuge ein glänzendes Zeugniss von der hohen Meisterschaft J. Seb. Bach's in der contrapunktischen Schreibart.

Ein Beispiel von einer solchen Doppelfuge, in der beide

Themate fast gleich von Anfang miteinander auftreten, ist das *Kyrie* in dem *Requiem* von Mozart.

Oft kann auch schon beim Führer ein Gegensatz erscheinen, ehe der Gefährte erscheint, ohne dass die Fuge dadurch sich als eine Doppelfuge ankündigt. Es ist dies meistens bei den mit einer Begleitung versehenen Singfugen der Fall, und ist dieser Gegensatz häufig nichts Anderes, als ein *Bassus continuus.*

Endlich spricht man noch von einer strengen und einer freien Fuge. Unter der strengen Fuge (der *Fuga obligata*) versteht man eine solche Fuge, in der die Zwischensätze ihren Stoff ausschliesslich aus dem Thema und dem ersten Gegensatze entnehmen, und unter der freien Fuge (der *Fuga libera* oder *sciolta*) eine solche, in der nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird, d. h. in welcher die Zwischensätze ihren Inhalt nicht aus dem ersten Haupttheile der Fuge entlehnen, in welche also ganze freie Sätze, die nicht einmal Fugenarbeit zu enthalten brauchen, eingeschoben werden können. Ein treffliches Beispiel von einer solchen freien Fuge liefert uns die Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart.

ENDE DER HARMONIE- UND COMPOSITIONSLEHRE.

Anhang.

I.

Der gregorianische Choral und die Kirchentonarten.

Der lateinische oder gregorianische *) Choral, von welchem in dem gegenwärtigen Abschnitte die Rede sein wird, ist mit dem katholischen Cultus ganz innig verwachsen, und einzelne Theile desselben sind so alt wie die Kirche selbst. Der grösste Theil dieser Melodieen stammt wenigstens aus den frühesten Jahrhunderten. Weil der lateinische Choral heutzutage überall**) in denjenigen Kirchen, in denen sich eine Orgel befindet, durch dieses Instrument eine harmonische Begleitung erhält, so ist die genaue Kenntniss seiner innern Einrichtung, seiner Eigenthümlichkeiten, seines innern Wesens und der ihm zu Grunde liegenden alten Tonarten, Kirchentonarten genannt, für den katholischen Organisten unerlässlich und für ihn von der grössten Wichtigkeit***).

Der lateinische Choral wird eingetheilt: in den *Accentus* und den *Concentus*. Zum *Accentus* rechnet man diejenigen Gesänge, deren Melodie nichts weiter als ein mit erhöhter Stimme

*) Er wird desshalb Gregorianischer Choralgesang genannt, weil Pabst Gregor der Grosse, der im Jahre 590 den päbstlichen Thron bestieg, bedeutende Verbesserungen in demselben vornahm, die in jener Zeit schon vorhandenen Gesänge sammelte, der Tradition gemäss viele neue Gesänge selbst schuf, alle Gesänge aber nach den bereits schon bestandenen kirchlichen Festen für die Tagzeiten und die Feier der heil. Messe ordnete, und sie in ein Buch, welches *Antiphonarium centonem* genannt wurde, aufschreiben liess. —

In Frankreich wird der Choral «*plain chant*» (ebenmässiger Gesang) genannt, weil er im Gegensatze zu dem Figuralgesange einen ebenmässigen, natürlichen, ungezwungenen, d. i. einen nicht in den Takt eingezwängten Gang hat.

**) In einigen Gegenden Frankreichs soll man die Begleitung des Chorals durch die Orgel noch bis zur Stunde beharrlich ausschliessen.

***) Auch den meisten unserer ältern deutschen Kirchenlieder liegen diese alten Tonarten zu Grunde.

vorgetragener Leseton ist, in welchem die Schlussworte eines Satzes eine Schlusskadenz, einen melodiösen Refrain bilden. Es sind dies der sogenannte Orationen-, Epistel- und Evangelienton, die Singweise der Prophetieen, der Passion, der Lamentation, des *Confiteor*, der *Präfation* und des *Pater noster*. Auch die Singweise der Psalmen, des *Exultet*, welches am Charsamstage bei der Feuerweihe gesungen wird, die Singweisen des *Venite* in der Matutin und das *Te deum* können immerhin noch zum *Accentus* gerechnet werden, obgleich diese Gesänge schon melodischer ausgebildet sind. Bei den letztgenannten Gesängen ist daher auch schon eine Orgelbegleitung zulässig, wohingegen die erstgenannten Gesänge immer ohne Orgelbegleitung ausgeführt werden müssen. Alle übrigen Gesänge, die eine vollständig ausgebildete Melodie haben, gehören zum *Concentus*, und erhalten alle eine Orgelbegleitung. —

Es kann hier nicht der Ort sein, weitläufige Erörterungen über die frühere Choralnotenschrift *), die sogenannte Neumenschrift anzuknüpfen, oder zu untersuchen, ob es für den Choral ein wesentlicher Gewinn wäre, die Choralmelodieen wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt herzustellen, wie das in der neuern Zeit mehrfach versucht wurde. Dass es nicht wünschenswerth und nicht zweckmässig sei, die Choralmelodieen sämmtlich wieder in ihrer Urgestalt, wie sie uns die wenigen noch vorhandenen neumirten Manuscripte bieten, herzustellen, hat selbst den kundigsten Uebersetzer und eifrigsten Verehrer jener neumirten Manuscripte, den Jesuiten Pat. Lambillotte veranlasst, in den von ihm redigirten, nach seinem Tode aber erst gedruckten Chorbüchern alle überflüssigen Wiederholungen einzelner Tiraden, und überhaupt den zu grossen Notenschwall zu vermeiden, und die Notenanzahl auf ein bescheidenes Maass zu reduziren. Ob er hierin überall das Richtige getroffen, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Soviel steht jedoch fest, dass jeder gediegene Kenner des Chorals das von ihm eingeschlagene Verfahren im Ganzen genommen nur billigen muss: denn die Verhältnisse, in denen der Choral uns gegen-

*) Es wird ferner vorausgesetzt, dass einem Jeden die verschiedenen Notengattungen und die übrigen Zeichen der heutigen Choralnotenschrift hinreichend bekannt seien, so dass eine Erklärung dieser Notenschrift hier ebenfalls übergangen werden kann.

über auftritt, sind anderer Art, als die der Zeit seines Entstehens. Unsere Bedürfnisse sind nicht die Bedürfnisse des 6., 7., 8. oder 9. Jahrhunderts. Erwägt man nur den einen Umstand, dass die Choralmelodieen in einer Zeit entstanden, wo man noch gar keine Ahnung von der Harmonie, viel weniger also noch von einer harmonischen Begleitung desselben hatte, wo die Choralmelodie nur auf sich selbst beschränkt, und für die Sänger die Möglichkeit, ja sogar die Nothwendigkeit vorhanden war, die Melodieen mit allem möglichen Flitter und allen möglichen Stimmkünsten, als da sind: Poramento, Echo, Beben des Tones, Triller, Mordenten, Doppelschlägen *) auszuschmücken, um denselben einen grössern Reiz zu verleihen. Erwägt man ferner, dass die meisten Choralmelodieen für den Sologesang bestimmt und erfunden waren, wir aber den Choral als Chorgesang verwenden, so wird man das Verfahren des Pat. Lambillotte nur billigen können, indem die meisten der obgenannten Dinge bekanntlich im Chorgesange nicht anwendbar sind.

Wir wollen die Choralmelodieen also einstweilen so nehmen, wie wir sie in den bessern Chorbüchern der letzten Jahrhunderte finden, und diese Melodieen nur dahin prüfen, ob sich in dieselben nicht Dinge eingeschlichen haben, welche den Regeln des alten Tonsystems widersprechen. Ob in dem einen Buche an dieser oder jener Stelle einmal eine Terz steht, wo in einem andern Buche eine Quarte oder eine Sekunde steht, kann uns gleich sein, wenn nur der Fluss und der Sinn der Melodie dadurch nicht zerstört wird. Das aber ist eine ausgemachte Thatsache, dass die frühern Uebersetzer der Choralmelodieen aus der an grossen Mängeln leidenden und schwer zu lesenden Neumenschrift in die heutige Choralnotenschrift, das meiste Unheil in denselben angerichtet haben. Ferner trug auch das Transponiren der Tonarten ein Wesentliches zur Verfälschung der Choralmelodieen bei, indem man sich in frühern Zeiten nie endgültig darüber einigen konnte, ob 8, 12 oder 14 Tonarten zu gebrauchen seien. Dass die Choralmelodieen, wie

*) Nach Pat. Lambillotte sind diese Verzierungen der Melodie alle in der Neumenschrift enthalten. (Siehe dessen Erklärungen der Neumen in dem Facsimile des St. Gallener Codex.)

sie auf uns gekommen, in der Wirklichkeit auf 14 Tonarten basirt sind, obgleich in den Choralbüchern nur 8 Tonarten angegeben sind, und auch wir nur mehr von 8 Kirchentonarten sprechen, kann nicht in Abrede gestellt werden. Wir werden weiter unten sehen, wie die beiden Systeme: « das Acht-Tonartensystem und das Zwölf- oder Vierzehn-Tonartensystem » sich zu einander verhalten und wie beide Systeme in Einklang gebracht wurden. —

Die Kirchentonarten *) sind über die diatonische Tonreihe c d e f g a h in der Weise gebildet, das man ohne Beihilfe von Versetzungszeichen (♯ und ♭) auf jedem Tone derselben eine Tonleiter aufstellte, wie fogt:

c d e f g a h c
d e f g a h c d
e f g a h c d e
f g a h c d e f
g a h c d e f g
a h c d e f g a
h c d e f g a h

Die Tonleiter auf **h** konnte nie recht zur Geltung gelangen, indem sie der kleinen oder falschen Quinte h-f halber keine harmonische Theilung der Octave zuliess. Das alte *Compendium antiph. Coloniense* sagt hierüber: « die Tonart (B-car=H) wurde wegen Misslaut (weil hier der Tritonus und die falsche Quint zusammentreffen) verworfen ».

Der erste Ton einer jeden der vorstehenden Tonreihen wurde Grundton oder Finalton genannt. Mit tiefer Einsicht erkannten die Alten eine zweifache Stellung dieses Grundtones. Er konnte entweder zu Anfang oder in der Mitte der Tonleiter liegen. Diese zweifache Lage desselben begründete die Eintheilung der Tonarten in authentische und plagalische Tonarten, und rief so das System der 14 Kirchentonarten

*) Mann nennt sie desshalb Kirchentonarten, weil sämmtliche Kirchengesänge aus der frühesten christlichen Zeit bis in's 17. Jahrhundert hinein in denselben verfasst wurden, und weil gerade die Kirche dieses Tonsystem ausgebildet hat.

Nach unsern heutigen Begriffen von « Tonart » können wir diese Tonreihen kaum Tonarten nennen. Der Name Tonart ist also hier ein adoptirter.

hervor. Lag der Grundton zu Anfang der Tonreihe (wie in dem obigen Schema), so war die Tonart eine authentische; lag er aber in der Mitte, war er der vierte Ton der Reihe, so war die Tonart eine plagalische. Eine Melodie, der eine authentische Tonart zu Grunde gelegt wurde, musste also von ihrem Grundtone aus die Richtung nach Oben einschlagen, wohingegen eine Melodie, der eine plagalische Tonart zu Grunde gelegt wurde, sich (im Kreise) um ihren Grundton herum bewegen musste. Dass durch diese zweifache Lage des Grundtones die authentischen wie auch die plagalischen Tonarten nothwendigerweise ganz verschiedenenartige Charaktere erhalten mussten, vermöge dessen die authentischen Tonarten einen ganz andern Eindruck auf das Gefühl des Zuhörers machen, als die plagalischen, ist leicht einzusehen.

Die 14 Kirchentonarten sind nun aber folgende:

1. Ton.		**d** e f g a h c d . . .	authentisch
2. Ton.	a h c	**d** e f g a.	plagalisch
3. Ton.		**e** f g a h c d e . . .	authentisch
4. Ton.	h c d	**e** f g a h	plagalisch
5. Ton.		**f** g a h c d e f . . .	authentisch
6. Ton.	c d e	**f** g a h c	plagalisch
7. Ton.		**g** a h c d e f g . . .	authentisch
8. Ton.	d e f	**g** a h c d	plagalisch
9. Ton.		**a** h c d e f g a . . .	authentisch
10. Ton.	e f g	**a** h c d e	plagalisch
11. Ton.		**h** c d e f g a h . . .	authentisch
12. Ton.	f g a	**h** c d e f	plagalisch
13. Ton.		**c** d e f g a h c . . .	authentisch
14. Ton.	g a h	**c** d e f g	plagalisch

Die plagalischen Tonarten sind also keine eigentlich neuen Tonarten, sondern nur Unterarten der authentischen Tonarten. Die authentischen Tonarten kann man daher Haupttonarten, und die plagalischen Tonarten Nebentonarten nennen, indem je zwei und zwei Tonarten ein und denselben Grundton haben.

Der Tradition gemäss soll der heil. Ambrosius (im 4. Jahrhundert Bischof von Mailand) die vier Tonreihen

d e f g a h c d
e f g a h c d e
f g a h c d e f
g a h c d e f g

dem griechischen Tonsysteme entlehnt, und den von ihm verfassten Gesängen zu Grunde gelegt haben. Dieses System fand sehr bald auch an andern Orten Anklang, und erhielt sich bis in's sechste Jahrhundert, wo Pabst Gregor der Grosse diesen vier (authentischen) Tonarten die vier auf denselben Grundtönen stehenden plagalischen Tonarten

a h c **d** e f g a

h c d **e** f g a h

c d e **f** g a h c

d e f **g** a h c d

hinzugefügt, sie in folgender Weise geordnet, und mit den Namen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Ton (Tonart) benannt haben soll.

1. Ton. **d** e f g a h c d

2. Ton. a h c **d** e f g a

3. Ton. **e** f g a h c d e

4. Ton. h c d **e** f g a h

5. Ton. **f** g a h c d e f

6. Ton. c d e **f** g a h c

7. Ton. **g** a h c d e f g

8. Ton. d e f **g** a h c d

Diese Ordnung und Benennung der Tonarten hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Ob nun bis zur Zeit Gregor's des Grossen nur die vier authentischen Tonarten den Gesängen zu Grunde gelegt wurden, oder ob schon vor Gregor die 14 Tonarten im Gebrauche waren, und Gregor von den 14 Tonarten nur die 8 obigen Tonarten ausgewählt und für den Gesang festgesetzt habe, kann nicht mehr ermittelt werden. Soviel aber ist gewiss, dass schon zur Zeit Karls des Grossen 12 Kirchentonarten im Gebrauche waren — die beiden Tonarten auf **h** scheinen also schon um diese Zeit verschwunden gewesen zu sein, — indem er durch zwei verschiedene Dekrete einmal acht und ein andermal zwölf Tonarten im Kirchengesange anzuwenden befahl.

Im 15. Jahrhundert erhielten die zwölf Kirchentonarten durch *Glareanus*, Professor in Freiburg, folgende griechische Namen:

1. Ton. **d** e f g a h c d — die dorische Tonart,

2. Ton. a h c **d** e f g a — die hypodorische

3. Ton. **e** f g a h c d e — die phrygische

4. Ton. h c d **e** f g a h die hypophrygische
5. Ton. **f** g a h c d e f die lydische
6. Ton. c d e **f** g a h c die hypolydische
7. Ton. **g** a h c d e f g die mixolydische
8. Ton. d e f **g** a h c d die hypomixolydische
9. Ton. **a** h c d e f g a die äolische
10. Ton. e f g **a** h a d e die hypoäolische
11. Ton. **c** d e f c a h c die jonische
12. Ton. g a h **c** d e f g die hypojonische Tonart.

Schon in der frühesten Zeit scheint man es für zweckmässig befunden zu haben, das System der vierzehn Tonarten zu vereinfachen und auf das System von acht Tonarten zurückzuführen. Wer bürgt uns dafür, dass nicht Gregor der Grosse damit den Anfang gemacht habe! — In jenem alten Tonsystem war nämlich der Ton *be* (*sa*), der einzige chromatische Halbton, der als «wesentlicher Ton» zulässig war. Eben dieses *be* (*sa*) ermöglichte es denn auch, das System der vierzehn Tonarten auf das Acht-Tonartensystem zurückzuführen, und so das ganze System zu vereinfachen. Man gewahrte nämlich, dass mit Hilfe dieses *be* sämmtliche Tonarten in die Oberquarte oder in die Unterquinte transponirt werden könnten, so dass, wenn man im ersten und zweiten Kirchentone den Ton h in be, (si in sa) verwandelte, das Tonverhältniss des 9. und 10. Kirchentones, wenn man im 3. und 4. Kirchentone h in be verwandelte, das Tonverhältniss des 11. und 12. Kirchentones, und wenn man im 5. und 6. Kirchentone h in be verwandelte, das Tonverhältniss des 13. und 14. Kirchentones zum Vorscheine käme, wie folgt:

1. } **d** e⌒f g a⌒b c d
9. } **a** h⌒c d e⌒f g a

2. } a⌒b c **d** e⌒f g a
10. } e⌒f g **a** h⌒c d e

3. } **e**⌒f g a⌒b c d e
11. } **h**⌒c d e⌒f g a h

4. } b c d **e**⌒f g a⌒b
12. } f g a **h**⌒c d e⌒f

5. } **f** g a⌒b c d e⌒f
13. } **c** d e⌒f g a h⌒c

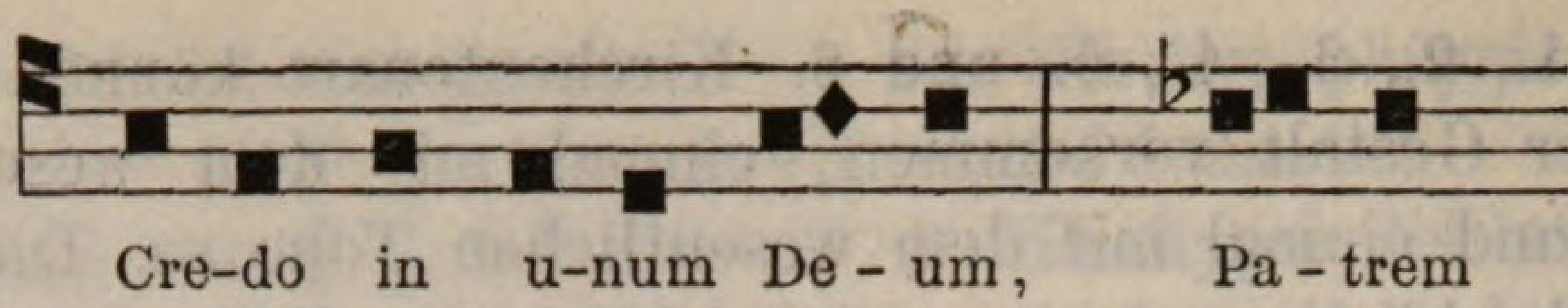
6. } c d e⌒**f** g a⌒b c
14. } g a h⌒**c** d e⌒f g

Die 1., 2., 3., 4., 5. und 6. Kirchentonart können also in zweifacher Gestalt vorkommen, einmal mit dem wesentlichen Tone *si* und einmal mit dem wesentlichen Tone *sa*. Dies ist in unsern Chorbüchern denn auch wirklich der Fall. Die in denselben sich vorfindenden Gesänge, die nach dem Schlüssel ein ♭ vorgezeichnet haben, oder in denen der Ton be durchgängig als wesentlicher Ton erscheint, und jedesmal an der betreffenden Stelle durch das chromatische Zeichen (♭) erniedrigt ist, sind darum sämmtlich als transponirte Tonarten anzusehen. Dieselben sind in grosser Zahl vorhanden. —

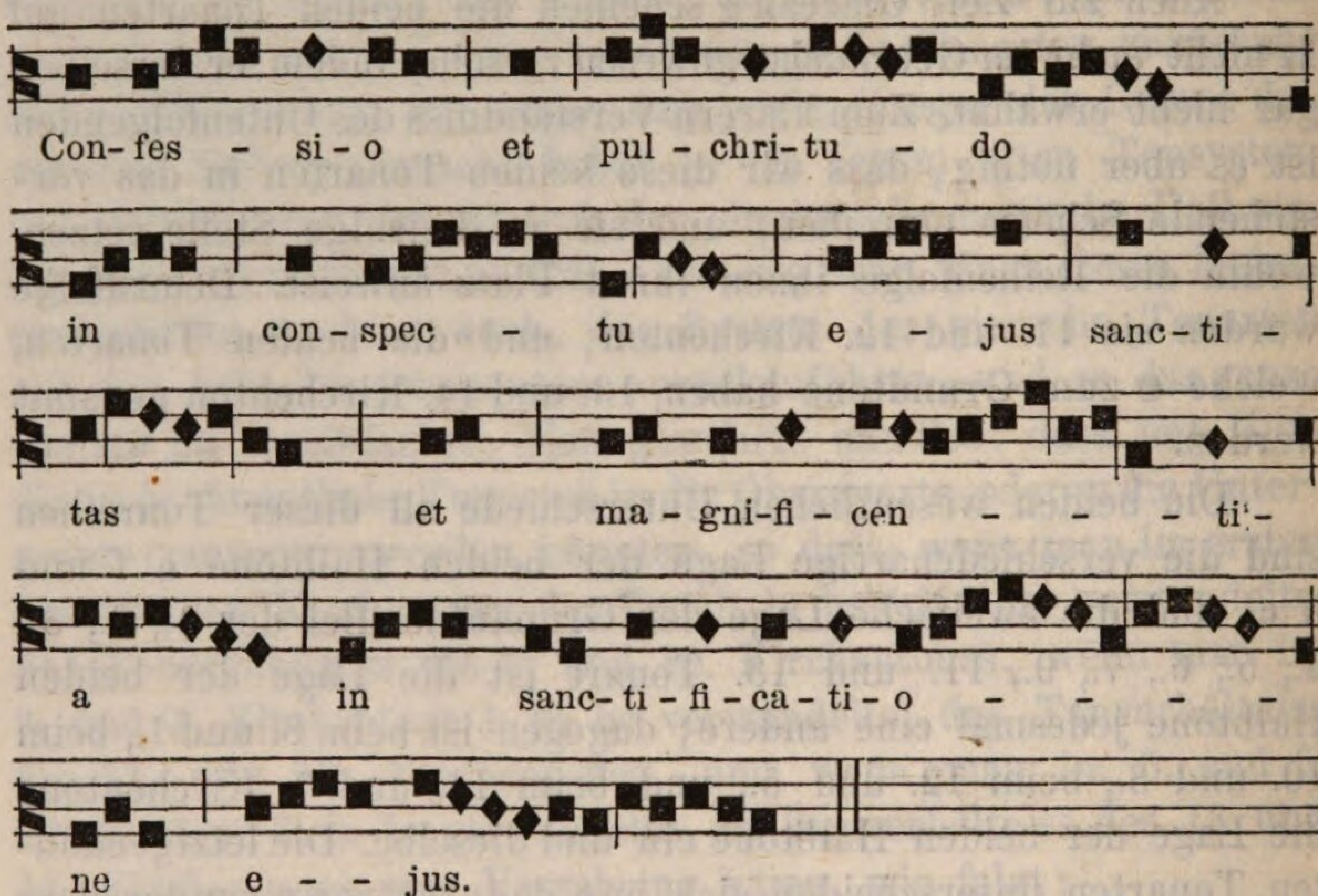
Auch zur Zeit Glarean's scheinen die beiden Tonarten auf **h** nicht mehr im Gebrauche gewesen zu sein, indem er derselben gar nicht erwähnt. Zum klarern Verständniss des Untenfolgenden ist es aber nöthig, dass wir diese beiden Tonarten in das vorstehende Schema einreihen, und sie an diejenige Stelle setzen, wohin die Reihenfolge ihnen ihren Platz anweist. Demzufolge würden sie 11. und 12. Kirchenton, und die beiden Tonarten, welche **c** zum Grundtone haben, 13. und 14. Kirchenton genannt werden. —

Die beiden wesentlichen Unterschiede all dieser Tonreihen sind die verschiedenartige Lage der beiden Halbtöne e f und h c, und die zweifache Lage der Grundtöne. Bei der 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 9., 11. und 13. Tonart ist die Lage der beiden Halbtöne jedesmal eine andere; dagegen ist beim 8. und 1., beim 10. und 3., beim 12. und 5., und beim 14. und 7. Kirchentone die Lage der beiden Halbtöne ein und dieselbe. Die letztgenannten Tonarten unterscheiden sich nur dadurch von einander, dass die 1. Kirchentonart den Ton *d*, die 8. Kirchentonart dagegen den Ton *g*, die 3. Kirchentonart den Ton *e*, die 10. Kirchentonart dagegen den Ton *a*, die 5. Kirchentonart den Ton *f*, die 12. Kirchentonart dagegen den Ton *h* u. s. w. zum Grundtone hat. Ferner sind die 1., 3., 5., 7., 11. und 13 Kirchentonart authentische, die 6., 8., 10., 12. und 14. Kirchentonart dagegen plagalische Tonarten.

Aber auch untransponirt finden sich einzelne Gesänge noch in manchen Chorbüchern vor. Am seltensten ist dies bei dem 11. und 12. Kirchentone der Fall. So gehört z. B. das *Credo*



unstreitig dem 12. Kirchentone an. Man findet jedoch diesen Gesang in allen Chorbüchern auf den 4. Ton transponirt. Ein anderes treffenderes Beispiel des 12. Kirchentones, das man in manchen Chorbüchern (z. B. in der Lütticher Ausgabe des Graduals vom Jahre 1832) noch in seiner ursprünglichen Tonart aufgezeichnet findet, ist das *Offertorium in festo* S. Laurentii (10. August). Es heisst:



In den meisten Chorbüchern findet sich dieses Gesangstück aber ebenfalls auf den 4. Ton, in welchem dann der Ton *be* (*sa*) wesentlicher Ton ist, transponirt.

Der Grund, dass man in unsern Chorbüchern noch so viele Gesänge, die dem 9. und 10. Kirchentone, und mitunter auch noch solche, die dem 14. Kirchentone angehören, noch in ihrer ursprünglichen Tonlage, d. h. untransponirt vorfindet, ist der, dass man in dem alten Tonsysteme den Ton *es* (*mi be*), der bei der Transposition der Tonarten in die Unterquinte an denjenigen Stellen, wo in der nicht transponirten Tonart zur Vermeidung des Tritonus ein zufälliges ♭ (sa) nöthig wurde, im Notentexte unfehlbar zum Vorscheine käme, nicht für zulässig hielt. Des-

gleichen scheint man auch im 2. Kirchentone das tiefe *be* für unzulässig gehalten zu haben. In neuern Ausgaben der Chorbücher, so z. B. in der neuen Lütticher Ausgabe hat man sich dagegen nicht gescheut, dieses tiefe *be* anzuwenden. — Ein Beispiel eines dem 14. Kirchentone angehörenden Gesanges ist der *Introitus:* « SACERDOTES DEI » *in festo unius martyris pontificis.* In der neuen Lütticher Ausgabe ist er auf den 6. Ton transponirt, wohingegen er sich in der oben genannten ältern Ausgabe vom Jahre 1832 noch in seiner ursprünglichen Tonart vorfindet, wie folgt:



Ein Beispiel eines dem 10. Kirchentone angehörenden Gesangstückes, das sich noch in allen Büchern in seiner ursprünglichen Tonart mit der zwar unrichtigen Benennung « 2. Ton » vorfindet, ist das « *Haec dies* » welches auf Ostern in der Messe wie auch in der Vesper gesungen wird. Aehnliche Gesänge sind noch in grosser Zahl in dem Gradual enthalten. Pater Lambillotte theilt in seinen Chorbüchern eine sehr hübsche, dem 10. Kirchentone angehörige Melodie des *Stabat Mater* mit. — Auch in der neuen Lütticher Ausgabe des Graduals finden sich viele Beispiele vom 9. und 10. Kirchentone. So z. B. Seite 19, 20, 21, 27, 30 und an a. O. — Diese Transpositionen der Tonarten mittels des

Tones *be* blieben aber nicht ohne Einfluss auf gewisse Tonarten, so dass manche derselben, namentlich der ursprüngliche 5. und 6. Kirchenton viel von ihrer Reinheit einbüssten, und auf diese Weise die lydische Tonart mit der jonischen Tonart grösstentheils völlig verschmolz. Vorzugsweise gilt das eben Gesagte vom 6. Kirchentone, der seinen wesentlichen Ton *h* (*si*) gänzlich einbüsste. Nur in den Lambillotte'schen Chorbüchern, die sich durch die in ihnen bewahrte Reinheit der alten Tonarten vor allen andern Chorbüchern rühmlichst auszeichnen, begegnen wir an einzelnen Orten noch der rein lydisch-plagalischen Tonart, dem reinen 6. Kirchentone. Ein Beispiel dieser Art ist der Gesang zur Communion *in vigilia S. S. apostolorum Petri et Pauli.* Er heisst:



Aehnliche Beispiele finden sich noch auf Seite 253, 291, 383 und an a. O. des Lambillotte'schen Graduals.

Der 5. Kirchenton hat dagegen seine Reinheit (sein wesentliches si) schon mehr bewahrt, und finden sich zahlreiche Beispiele davon nicht allein in der Lambillotte'schen, sondern auch in andern Ausgaben der Chorbücher. Wir führen nur ein der neuen Ausgabe des Lütticher Graduals vom Jahre 1857 entlehntes Beispiel hier an. Es ist das *Graduale in festo plurimorum martyrum, extra temp. pasch.*





Aehnliche Beispiele finden sich in diesem Buche Seite 36, 51, 55, 60, 62, 98, 116, 133 u. a. O.

Einer jeden Kirchentonart legte man in der Wirklichkeit einen besondern Charakter bei, d. h. man hielt eine jede derselben fähig, irgend einen bestimmten Eindruck auf unser Gefühl zu machen. Diese, einer jeden Kirchentonart beigelegten besondern Eigenschaften sind aber nichts Weniger als eine Ausgeburt irgend einer erhitzten Fantasie anzusehen; sie haben im Gegentheil ihren wahren tief liegenden Grund, und es prägen sich die den Kirchentonarten beigelegten Eigenschaften viel deutlicher und schärfer aus, als das bei den neuern Tonarten, denen man doch auch besondere Charaktere beilegt, der Fall ist. Es ist das sehr leicht einzusehen. Während nämlich in unserm Tonsysteme in sämmtlichen Dur- und Molltonarten die Lage der beiden natürlichen Halbtöne ein und dieselbe ist, alle Durtonarten wie auch alle Molltonarten daher unter sich gleich sind, und sich nur durch die höhere oder tiefere Lage von einander unterscheiden, ist bei den Kirchentonarten die Lage der beiden natürlichen Halbtöne e f und h c fast bei jeder Tonart eine andere, wie das schon weiter oben nachgewiesen wurde. Ausserdem hat eine jede Tonart eine eigene Dominante, wohingegen in dem neuern Tonsysteme stets die Quinte die Dominante ist. Ferner haben die vier ersten Tonarten des Acht-Tonartensystems eine kleine, und die vier andern Tonarten eine grosse Terz über ihrem Grundtone; die plagalischen Tonarten bewegen sich stets um ihren Grundton herum, wohingegen die authen-

tischen Tonarten stets ihre Richtung nach Oben nehmen, sich also mehr von ihrem Grundtone entfernen. Dass all' diese Umstände nur dazu beizutragen geeignet sind, einer jeden Tonart einen eignen Charakter zu verleihen, ist leicht einzusehen.

Im Allgemeinen ist den authentischen Tonarten eine gewisse Kühnheit und Frische, verbunden mit einem erhabenen Ernste, der sich manchmal bis zur Majestät steigert, eigen; die plagalischen Tonarten (mit Ausnahme des 8. Kirchentones) haben dagegen einen stillern, ruhigern, sanftern, und manche derselben sogra einen trüben Charakter.

Guido von Arezzo gibt in seinem *Micrologus* die Eigenschaften der acht Kirchentonarten in folgenden Versen an:

Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus.
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimus est juvenum, sed postremus sapientum.

Cardinal Bona bespricht diese Eigenschaften noch ausführlicher. Er sagt:

PRIMUS, *fœcundus* (fruchtbar), *item modestus*, *severus* (bescheiden-fröhlich, feierlich-ernst und würdevoll).

SECUNDUS, *gravis* (dumpf und schwerfällig), *tristis* (traurig), *flebilis* (klagend).

TERTIUS, *animosus* (affektvoll), *promptus* (muthig, bestimmt, eifrig) *vehemens et acutus* (heftig und scharf).

QUARTUS, *compunctivus* (antreibend, erregend), *blandus* (einnehmend), *attractivus* (anziehend), *plangens*, *lamentans* (klagend).

QUINTUS, *delectabilis* (anmuthig), *laetus* (fröhlich), *jubilans* (jubilirend).

SEXTUS, *devotus* (andächtig), *suavis* (lieblich und süss); *item moestus*, *lacrymabilis* (traurig und weinend).

SEPTIMUS, *sublimis* (erhaben), *ac majestate plenus* (voll Majestät), *incitat ad gaudium et statim revocat ad moestitiam* (zur Freude anregend, doch gleich wieder zur Trauer zurückkehrend, d. i. Freude mit Trauer und Wehmuth vermischt).

OCTAVUS, *universalis*, *narrativus* (allgemein, für Vieles passend, erzählend, rezitativartig).

Weil Guido wie auch Cardinal Bona nur das Acht-Tonarten-System besprochen, so sind die dem ersten und fünften Kirchentone zugeschriebenen Eigenschaften nur beziehungsweise richtig.

Dass solche Gesänge, in denen die dorische und lydische Tonart in ihrer ganzen Reinheit d. i. mit ihrem wesentlichen Tone *si* erscheinen, einen ganz andern Eindruck auf uns zu machen im Stande sein werden, als solche Gesänge, in denen bei den genannten Tonarten abwechselnd *si* und *sa* oder gar fortwährend *sa* erscheint, liegt auf der Hand. Man prüfe nur einmal den Eindruck, den die rein dorische Tonart, wie sie uns in dem *Gloria laus et honor* (auf Palmsonntag) und dem *Crux fidelis* (auf Charfreitag) auf uns macht, und vergleiche denselben mit dem Eindrucke, den der Introitus: « *Gaudeamus omnes in Domino* » oder ein ähnliches Gesangstück auf uns macht. Ebenso verhält es sich mit den rein lydischen und den auf den 5. Ton transponirten jonischen Gesängen. —

Jedes regelmässig construirte Choralgesangstück schliesst stets mit dem Grundtone derjenigen Tonart, welcher es angehört. Der 1. und 2. Kirchenton haben daher stets den Ton **d**, der 3. und 4 den Ton **e**, der 5. und 6. den Ton **f**, und der 7. und 8. den Ton **g** zu ihrem regelmässigen Schlusstone. Ausnahmsweise erlaubte man sich jedoch, einen Gesang auch mit einem andern als seinem regulären Schlusstone zu enden. In diesem Falle nannte man die Tonart eine irreguläre, und einen solchen fremden Schlusston « Confinalton. » Beispiele dieser Art gehören jedoch zu den Seltenheiten. Einige derselben sind folgende:

(*Siehe die Vesper von den heil. Schutzengeln, Lütticher Vesperale.*)





Andere Beispiele mit irregulären Schlüssen ist der dem zweiten Kirchentone angehörende Wechselchor *Popule meus*, welcher am Charfreitage gesungen wird, das *Credo de dominica*, das *Sanctus* der Todtenmesse u. A. —

Ausser dem Grundtone ist bei den Kirchentonarten die Dominante von der grössten Wichtigkeit; und zwar nicht allein desshalb, weil die Melodieen sehr häufig Hauptruhepunkte auf derselben machen, sondern weil auch im *Accentus* der grösste Theil des Textes auf diesem Tone abgesungen wird. In dem heutigen Tonsysteme ist die *Quinte* die Dominante; in dem alten Tonsysteme aber ist die Dominante bei der einen Tonart die Terz, bei einer andern die Quarte, bei einer andern die Quinte, und bei einer andern sogar die Sexte. Die Dominanten der acht Kirchentonarten sind folgende:

beim 1. Tone a (la),
» 2. » f (fa),
» 3. » c (ut),
» 4. » a (la),
» 5. » c (ut),
» 6. » a (la),
» 7. » d (re),
» 8. » c (ut),

Weil der Ton **h** in jenem Tonsysteme variabel war, darum konnte er nie Dominante sein.

Grundton und Dominante zusammengestellt bilden die sogenannte *Repercussion* (den Wiederschlag), ein Intervall, das der betreffenden Tonart besonders eigen ist, und in ihren Melodieen öfters wiederkehrt. Die Repercussionen der acht Kirchentonarten sind demnach folgende:

beim 1. Tone d-a (re-la) eine Quinte,
» 2. » d-f (re-fa) eine Terz,
» 3. » e-c (mi-ut) eine Sexte,
» 4. » e-a (mi-la) eine Quarte,
» 5. » f-c (fa-ut) eine Quinte,
» 6. » f-a (fa-la) eine Terz,
» 7. » g-d (sol-re) eine Quinte,
» 8. » g-c (sol-ut) eine Quarte.

Die meisten Choralmelodieen haben nur einen geringen Tonumfang (*Ambitus*). Um den Unterschied einer authentischen

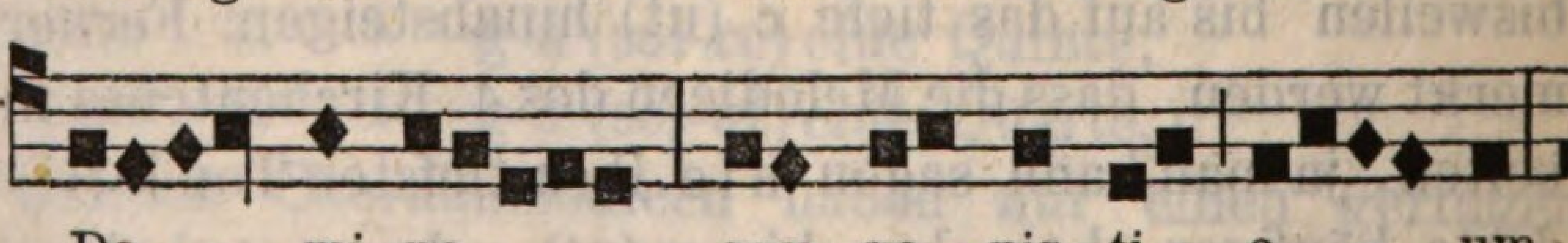
und einer plagalen Tonart hervortreten zu lassen, war es in jenem Tonsysteme eine Nothwendigkeit, jeder Tonart bestimmte Grenzen nach Oben und Unten zu setzen, welche nur um ein Geringes überschritten werden durften. Der normale Umfang für jede Melodie musste daher nothwendigerweise auf eine Oktave oder eine None beschränkt werden. Einer Melodie musste also nicht bloss diese oder jene Tonart zu Grunde liegen: sie war auch auf die betreffende Oktavengattung beschränkt, und musste sich innerhalb derselben bewegen. Der normale Tonumfang der den Kirchentonarten angehörenden Gesängen war also dahin festgesetzt, dass die authentischen Tonarten vom Grundtone bis zu dessen höhern Oktave hinaufsteigen, die plagalen Tonarten dagegen sich nur um eine Quinte über ihren Grundton erheben, und nur um eine Quarte unter denselben hinabsteigen durften. Benutzte nun eine Melodie den ihr zustehenden Tonumfang von acht Tönen, d. h. erreichte sie ihre beiden Grenztöne, so nannte man einen solchen Gesang einen *Cantus perfectus* oder auch *Tonus perfectus;* wurde aber nicht der ganze Tonumfang, sondern nur ein Theil desselben benutzt, so nannte man einen solchen Gesang einen *Cantus imperfectus* oder *Tonus imperfectus.* Wurde der Ambitus aber um einen oder zwei Töne überschritten, was auch geschehen durfte, so nannte man einen solchen Gesang einen *Cantus plusquamperfectus*, d. i. einen übervollständigen Gesang. Diese Ueberschreitung des normalen Tonumfanges durfte aber nur nach gewissen Regeln vor sich gehen. Als allgemeine Regel galt, dass die authentischen Tonarten ihren Ambitus an ihrem untern Ende, die plagalen Tonarten dagegen an ihrem obern Ende um einen Ton erweitern durften. Doch scheint man nicht so ganz strenge an dieser Regel festgehalten zu haben; denn man findet häufig beim fünften und siebenten, seltener beim ersten, nie aber beim dritten Kirchentone den Ambitus auch am obern Ende um einen Ton erweitert. Es konnte dies auch ohne Bedenken geschehen, indem keine Gefahr vorhanden war, dadurch den Charakter der authentischen Tonart zu verwischen. Auch die (plagale) 8. Kirchentonart liess man bisweilen bis auf das tiefe c (ut) hinabsteigen. Ferner muss bemerkt werden, dass die Melodieen des 4. Kirchentones nur äusserst selten, ja man kann sagen nie ihen tiefsten Ton h (si) erreichen, desto häufiger aber oben bis c (ut) gehen; und dass die Melo-

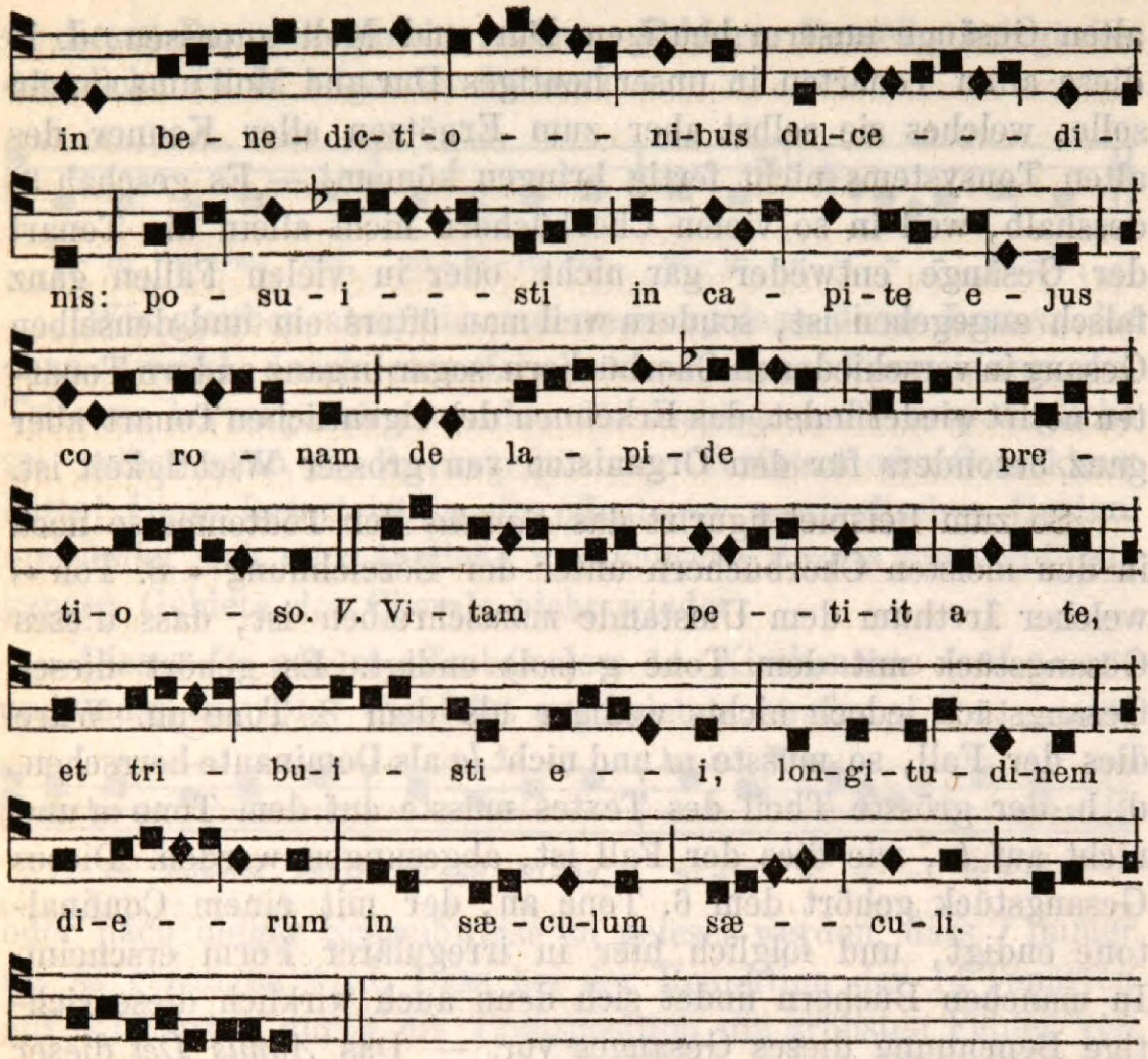
dieen des 2. Tones statt des Tones h (si), den sie nach der obigen Regel oben zusetzen durften, immer be (sa) an dieser Stelle haben. Diese Tonart setzte oben also nur einen halben Ton zu. Es hängt dies aber mit andern Umständen, die wir weiter unten kennen lernen, zusammen. — Der normale Ambitus der Tonarten durfte aber auch noch auf die Weise erweitert werden, dass man die authentische Tonart mit ihrer plagalen Nebentonart zusammensetzte, auf welchem Wege man dann einen Tonumfang von 11 oder 12 Tönen erhielt. Dieses Verfahren hatte ausserdem noch den Vortheil, dass die wesentlich von einander verschiedenen Charaktere der authentischen und der plagalen Tonarten mit einander verbunden oder vermischt werden konnten. Einen solchen Gesang nannte man *Cantus commixtus* oder *Cantus connexus* (gemischter, verbundener Gesang). Beispiele davon sind das *Kyrie* der Muttergottesmesse, das *Dies irae*, das *Victime paschali*, in welchen Gesängen der 1. und 2. Kirchenton, das *Te deum*, in welchem der 3. und 4. Kirchenton, die *Communio « Qui mihi ministrat » in festo unius martyris non pontificis*, die *Cummunio « Laetabitur justus » in festo unius martyris, tempore paschali*, in welchen Gesängen der 5. und 6. Kirchenton, das *Lauda Sion*, das *Gloria* der *Missa solemnis* (siehe Luxemburger Kyriale), in welchen Gesänge der 7. und 8. Kirchenton zusammen gestellt sind.

Zuweilen findet man aber eine authentische Tonart und deren plagale Nebentonart zusammengestellt, ohne dass der gemeinschaftliche Ambitus derselben benutzt ist. Ein solches Beispiel haben wir am *Te deum*, welches sich innerhalb der Oktave ut-ut bewegt. In einem solchen Falle ist das abwechselnde längere Herrschen der beiden Dominanten entscheidend.

Auch findet man, wenn auch nur vereinzelt, solche Choralgesänge, in denen zwei sich gänzlich fremde Tonarten zusammengestellt sind, welches wahrscheinlich desshalb geschah, um verschiedene Charaktere mit einander zu verbinden. So sind z. B. in dem *Kyrie* der Ostermesse der 3. und 7., und in dem folgenden Gesange der 1. und 4. Ton zusammengestellt.

4 et 1 TON. *Mixt.*



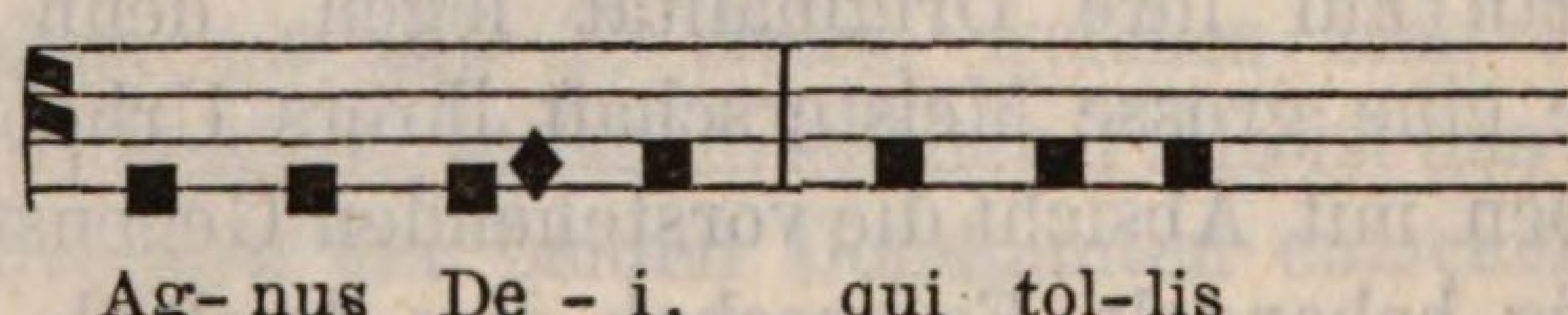


Ein ähnliches Beispiel ist das *Graduale de dominica I post Pentecosten*, dessen erste Hälfte dem 5. und 6., und dessen zweite Hälfte dem 10. Kirchenton angehört. Gesänge der Art gehören jedoch zu den Seltenheiten; auch dürfen wir keinen zu grossen Werth auf ihre Originalität legen, denn nur selten verrathen sie eine grosse Meisterschaft ihrers Urhebers. —

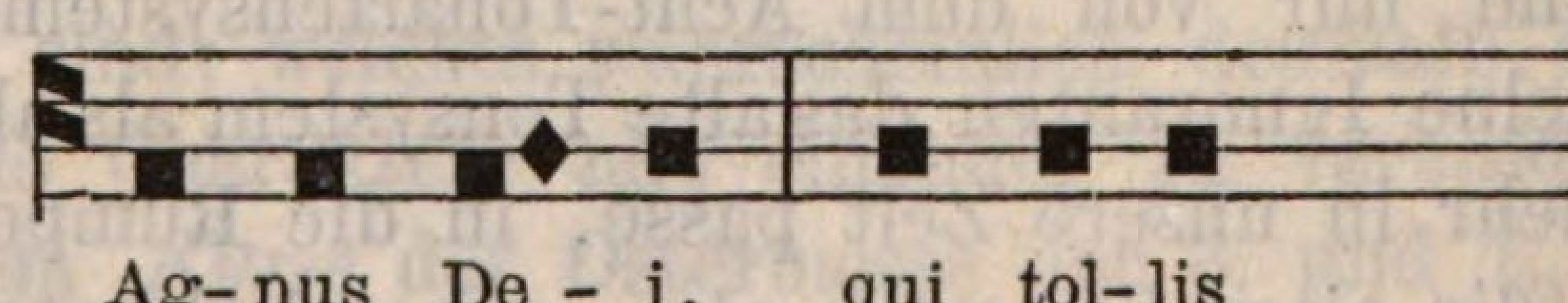
Wir haben mit Absicht die vorstehenden Gegenstände ziemlich weitläufig behandelt. Es geschah dies desshalb, weil 1) einzelne Chorallehrbücher das Vierzehn-Tonartensystem gänzlich ignoriren und nur von dem Acht-Tonartensysteme sprechen; weil 2) einzelne Ignoranten das alte Tonsystem als alten Plunder, der nicht mehr in unsere Zeit passe, in die Rumpelkammer zu werfen und die alten Tonarten als « eingebildete Tonarten » hinzustellen versuchen, und zwar aus dem einfachen Grunde: « weil sie mit denselben nicht fertig werden können! » Darum geben sie denn auch den ganz naiven Rath, sich aus diesem Nebel und Wirrsal endlich dadurch zu befreien, dass man diese

alten Gesänge unserm heutigen Dur und Moll anpassen, d. h. diese alten Tonarten in unser heutiges Dur und Moll umwandeln solle, welches sie selbst aber zum Ergötzen aller Kenner des alten Tonsystems nicht fertig bringen können! — Es geschah 3) desshalb, weil in so vielen Chorbüchern nicht allein die Tonart der Gesänge entweder gar nicht, oder in vielen Fällen ganz falsch angegeben ist, sondern weil man öfters ein und denselben Gesang in verschiedenen Chorbüchern sogar in ganz andern Tonarten notirt wiederfindet, das Erkennen der eigentlichen Tonart aber ganz besonders für den Organisten von grosser Wichtigkeit ist.

So zum Beispiel figurirt das *Sanctus* der Todtenmesse noch in den meisten Chorbüchern unter der Bezeichnung « 8. Ton », welcher Irrthum dem Umstande zuzuschreiben ist, dass dieses Gesangstück mit dem Tone g (sol) endigt. Es gehört dieses Gesangstück jedoch nichts weniger als dem 8. Tone an. Wäre dies der Fall, so müsste *ut* und nicht *la* als Dominante herrschen, d. h. der grösste Theil des Textes müsste auf dem Tone *ut* und nicht auf *la*, wie dies der Fall ist, abgesungen werden. Dieses Gesangstück gehört dem 6. Tone an, der mit einem Confinaltone endigt, und folglich hier in irregulärer Form erscheint. In manchen Büchern findet sich denn auch wirklich diese richtige Benennung dieses Gesanges vor. — Das *Agnus Dei* dieser Messe ist ebenfalls in den meisten Chorbüchern in einer ganz falschen Tonart (dem 8. Tone) aufgeschrieben. Dieser Gesang gehört ebenfalls dem 6., und zwar dem regulären 6. Tone an, und müsste darum eine Notenzeile tiefer, wie folgt

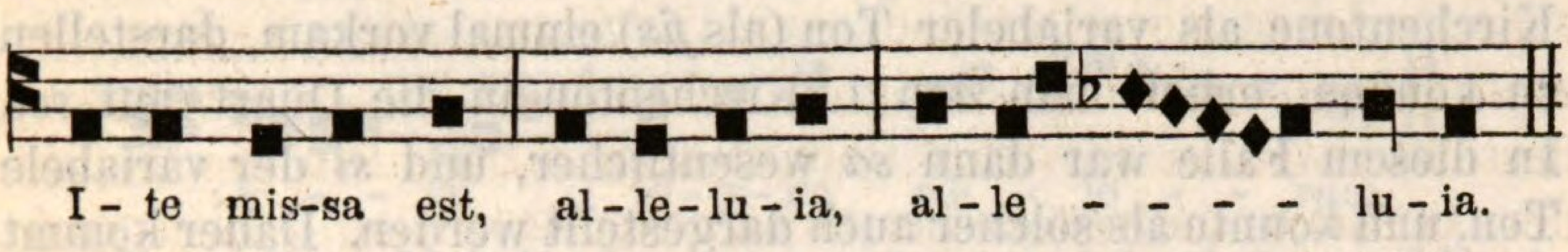


und nicht so



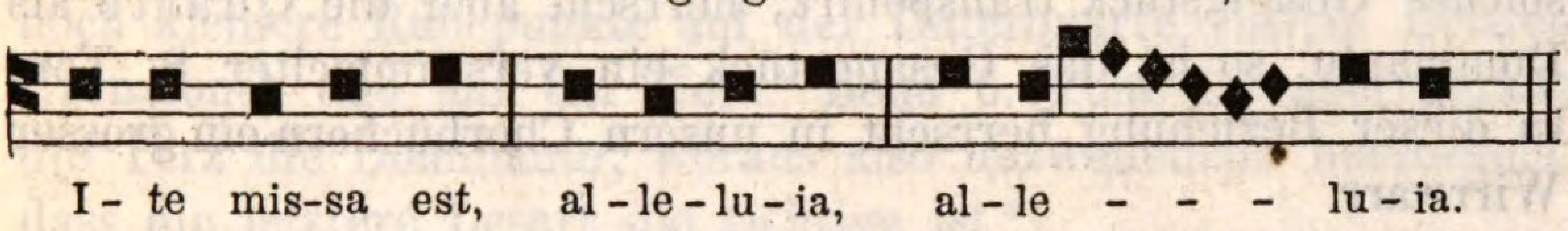
notirt werden. — Selbst das als *Authenticum* geltende und in Rom gedruckte « *Directorium chori,* » welches Guidetti, den Schüler Palestrina's, unter dessen Aufsicht Guidetti die Chorbücher revidirt hat oder haben soll, zum Verfasser hat, ist

in dieser Beziehung nicht frei von Fehlern. Dasselbe bringt das österliche *Ite* in folgender Lesart:



Wir glauben aber nie und nimmer, dass diese Lesart, die ohne Zweifel durch eine falsch verstandene Vermeidung des Tritonus hervorgerufen wurde, die richtige und ursprüngliche sei, selbst wenn sie Palestrina zum Verfasser oder Correkteur hätte! Diese Lesart ist ja ein offenbarer musikalischer Unsinn, und findet sich eine ähnliche musikalische Phrase auch auf dem ganzen Gebiete des Chorals nicht wieder.

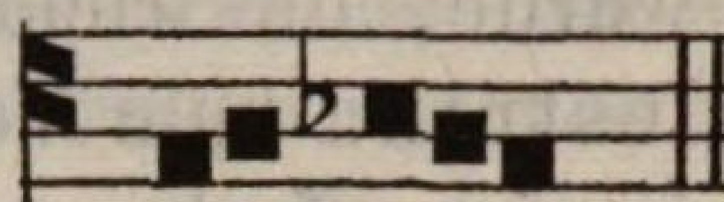
Dieses *Ite* gehört offenbar dem 14. Kirchentone (auf c) an und muss entweder wie folgt geschrieben werden,



oder nach obiger Schreibweise so gelesen werden, dass *f* immer als *fis* gesungen wird. Dass bei der Reduktion der 14 Tonarten auf 8 Tonarten durch die Transposition die gröbsten Fehler von unwissenden Copisten, unwissenden Uebersetzern der Neumenschrift und unwissenden Musikern gemacht wurde, und so gar manches Gesangstück die Tonverhältnisse seiner ursprünglichen Tonart eingebüsst und auf eine andere Tonstufe transponirt wurde, ist leicht nachzuweisen und auch notorisch schon längst festgestellt.

Die neuern Forschungen auf dem Gebiete des Choralgesanges haben obendrein denn auch ergeben, dass man nicht allein zu dem Zwecke «der Vereinfachung des Tonsystems», der Reduktion der Zahl der Tonarten von 14 auf 8, die Choralgesänge transponirte, sondern auch um einen Ton, der an einer oder mehrern Stellen als «variabler Ton» gesungen werden musste, an eine solche Stelle zu bringen, wo er im Notentexte als solcher dargestellt werden konnte. Variabel aber waren schon zur Zeit Guido's, der im 11. Jahrhundert lebte, ausser dem Tone *si* die beiden Töne *ut* und *fa*, nur mit dem Unterschiede, dass man den erstgenannten Ton in zweifacher Art als *be molle* und *be care* darstellen, die beiden andern aber wegen Mangel eines

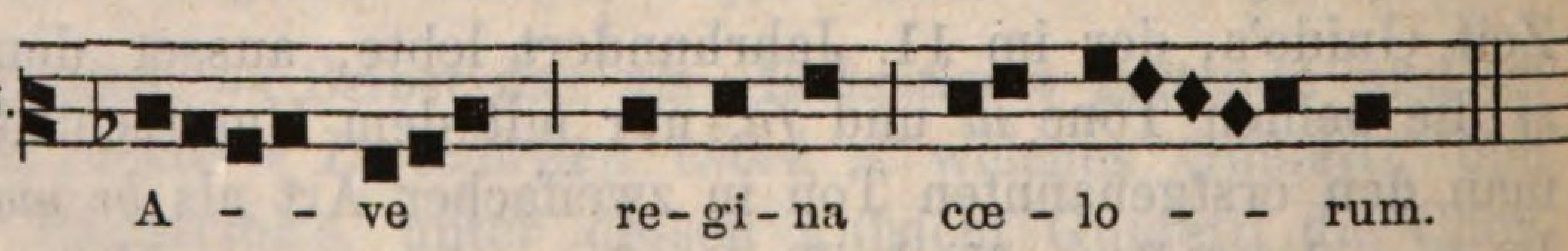
betreffenden Zeichens als chromatischen Ton im Notentexte nicht darstellen konnte. Um nun den Ton *f*, wenn er z. B. im 1. Kirchentone als variabeler Ton (als *fis*) einmal vorkam, darstellen zu können, erhob man den 1. Kirchenton in die Quart auf *sol*. In diesem Falle war dann *sa* wesentlicher, und *si* der variabele Ton, und konnte als solcher auch dargestellt werden. Daher kommt es denn auch, dass in unsern Chorbüchern so viele Gesänge vorhanden sind, welche die Firma 8. Ton tragen, dabei aber so



endigen. Es ist daher in den meisten Fällen schwer zu entscheiden, ob ein solcher Gesang ein in die Quarte erhobener 1. Ton oder ein verstümmelter 8. Ton ist. In solchen Fällen kann nur die Dominante entscheiden. Herrscht die Quinte als Dominante, so ist ein solches Gesangstück transponirt; herrscht aber die Quarte als Dominante, so ist das Gesangstück ein verstümmelter 8. Ton. In dieser Beziehung herrscht in unsern Chorbüchern ein grosser Wirrwarr.

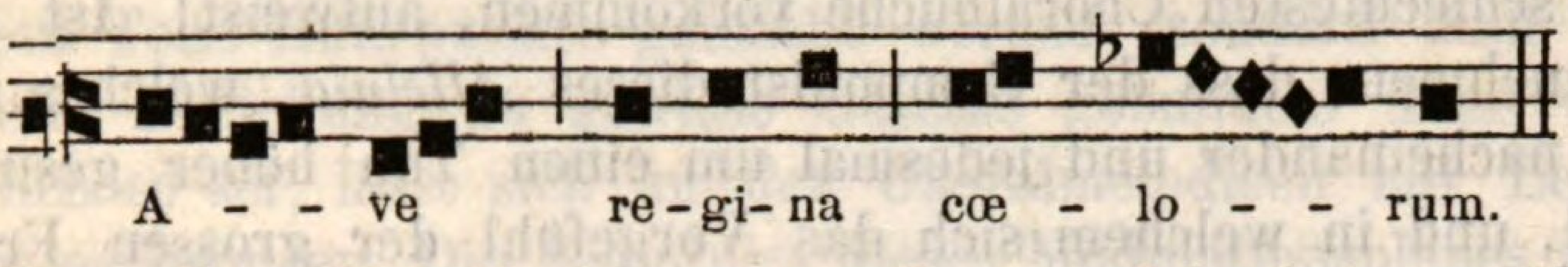
Manche Copisten und Redakteure von Chorbüchern aber nahmen es mit den sogenannten *Chordae variantes* nicht so genau, und nahmen an, dass bei jener traditionellen Lesart der Choralgesänge ein Jeder wisse, dass man diesen oder jenen variabeln Ton an dieser oder jener Stelle als solchen singen müsse. Aus diesem Grunde finden wir es denn auch erklärlich, dass man das österliche *Ite* nicht auf *fa* (weil der Charakter des sechsten Tones diesem Gesange gänzlich widersprach), sondern auf *sol* transponirte, aber nicht *f*, sondern *fis* sang.

Dass der Streit, ob dieses oder jenes Gesangstück in dieser oder jener Tonart ursprünglich verfasst gewesen sei, heute noch nicht zu Ende ist, beweisen uns die in neuern und ältern Chorbüchern vorkommenden verschiedenen Lesarten des Marianischen Antiphon « *Ave regina cœlorum.* » In den Lütticher Chorbüchern finden wir dieselbe im transponirten 8. Tone mit der irrthümlichen Bezeichnung « 6. Ton, » wie folgt:

6 TON.


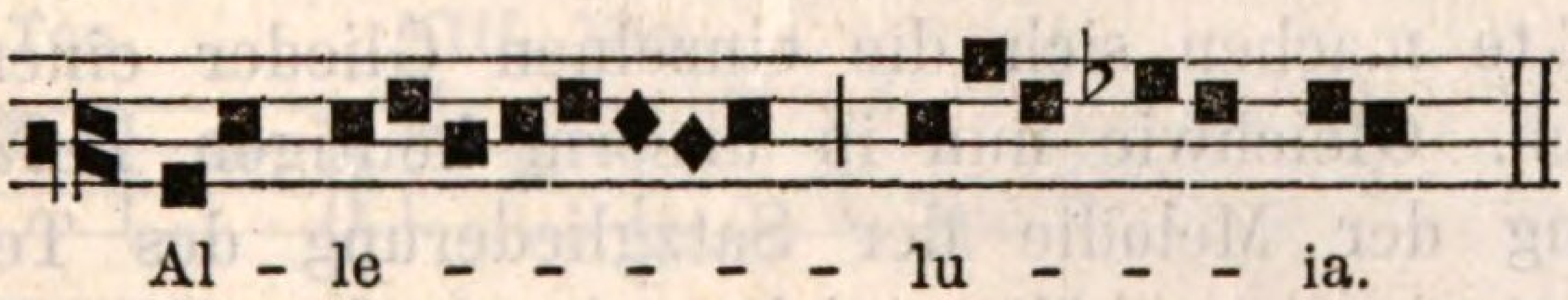
Andere Chorbücher, darunter das Guidetti'sche *Directorium*

chori, die Lambillotte'schen und Duval'schen Chorbücher bringen dieselbe hingegen im reinen 6. (transponirten 14.) Tone, wie folgt:



Dass diese Melodie in ersterer Lesart viel erhabener klingt, als in letzterer, ist keine Frage. Dass aber die zweite Lesart dem Sinne des Textes, in welchem sich eine zarte Anmuth und eine heilige Freude ausspricht, besser zusagt als die erstere Lesart, scheint auf der Hand zu liegen. Zudem müsste diese Melodie, wenn sie dem achten Tone angehörte, doch auch einen oder den andern Ruhepunkt auf der Dominante) in diesem Falle also auf der Quarte), machen. Dies thut sie aber nirgends. Ausser ihren Hauptruhepunkten auf dem Grundtone macht sie nur noch kleinere Ruhepunkte auf der Unterquarte (ihrem tiefsten Grenztone) und auf der Terz. Beim 6. Tone ist aber gerade die Terz die Dominante, woraus also unzweifelhaft hervorgeht, dass die letztere Lesart die richtige ist*).

Als einen zweiten Beleg dafür, dass man selbst den in früherer Zeit in Rom gedruckten und mit einem päbstlichen *Imprimatur* versehenen Chorbüchern nicht zu viel Zutrauen schenken dürfe, beweist uns das von Kirnberger in seiner Chorallehre (Landshut 1858) als werthvolles Authenticum angepriesene « *Graduale de tempore (de Sanctis). Juxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato. Cum privilegio. Romae, ex Typographia Medicaea. Anno* MDCXIIII. » Das von K. in dem Anhang seiner Chorallehre angeführte, diesem Buche entlehnte *Alleluia*, welches am Charsamstage nach der Epistel gesungen wird, heisst dort so:



Auch wir huldigten früher der Ansicht, dies Gesangstück gehöre dem in die Oberquarte transponirten 8. Tone an. Nachdem wir aber neuerdings die Sache genauer untersuchten und aus den oben angeführten Gesichtspunkten betrachteten, gelangten wir zu der Einsicht, dass diese Antiphon ursprünglich nicht dem transpon. 8. Tone, sondern dem auf den 6. Ton transp. 14. Tone angehört habe und angehören müsse

Das muss ein prächtiges Authenticum sein, das solche Verstümmelungen der Melodieen, wie sie kaum in dem werthlosesten und schlechtesten Choralbuche vorkommen, aufweist! Ist wohl anzunehmen, dass der Componist dieses *Alleluia*, welches dreimal nacheinander und jedesmal um einen Ton höher gesungen wird, und in welchem sich das Vorgefühl der grossen Freude ob der nun bald erfolgenden Auferstehungsfeier so deutlich ausspricht, in dieser Fassung erfunden habe? Wir glauben's nie und nimmer. Zu unserer Beruhigung findet sich denn die Melodie jenes Alleluia's nicht allein im Missale, sondern auch in allen andern guten (und schlechten) Chorbüchern in ihrer ursprünglichen und richtigen Lesart. — Und dennoch betet man einen auf der Hand liegenden Unsinn wie den eben angeführten, und die weiter oben angeführte Lesart des österlichen *Itè* noch immer so blindlings nach, und zwar desshalb — weil er sich in irgend einem alten Buche auch vorfindet! —

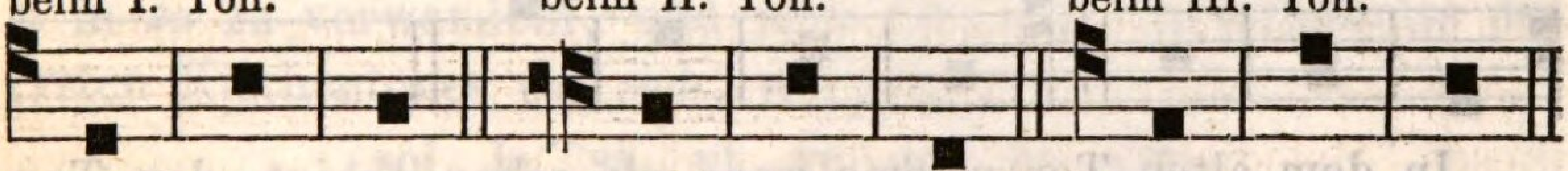
Das alte Tonsystem besass gleich dem unserigen auch das Mittel der Ausweichung aus einer Tonart in die andere. Weil nun aber die alten Tonarten über die diatonische Tonreihe c d e f g a h gebildet sind, weil ferner im Notentexte ausser dem ♭ vor h kein anderes chromatisches Zeichen vorkam oder geduldet wurde, weil endlich diese alten Melodieen nur auf sich allein beschränkt waren und aller und jeder harmonischen Unterlage entbehren, so lässt sich eine stattgefundene Ausweichung nach einer andern Tonart nicht so ganz leicht wahrnehmen. Die äussern Merkmale einer stattgefundenen Ausweichung fehlen diesen Melodieen also gänzlich, und sind wir bei denselben einzig und allein auf die i n n e r n Merkmale angewiesen. Die innern Merkmale aber sind bekanntlich die Schlüsse, die förmlichen Ruhepunkte der Melodie, siehe Seite 102. Durch die Ruhepunkte machen sich die einzelnen Glieder einer Melodie bemerklich. Gleichwie nun in unserm heutigen *Rezitative* die Gliederung der Melodie der Satzgliederung des Textes entsprechen muss, so verhält es sich auch mit den Choralmelodieen. Auch in diesen richtet sich die Gliederung der Melodie ganz und gar nach der Gliederung des Textes, und es treffen daher die Hauptruhepunkte der Melodie stets mit den Interpunktionszeichen des Textes zusammen *).

*) Aus dem Vorstehenden ergibt sich denn auch, wie viel Wahres

Eine jede der acht Kirchentonarten hat denn auch ihren eigenen Modulationsplan, d. h. es konnten nicht auf jedem beliebigen Tone Ruhepunkte gemacht werden, sondern man war in dieser Beziehung an gewisse Gesetze gebunden. Dass dem wirklich so sei, lässt sich an den Choralmelodieen mit Leichtigkeit nachweisen. Die Kenntniss dieses Modulationsplanes aber ist für den Organisten von der allergrössten Wichtigkeit, indem ihm durch denselben angezeigt wird, welche von unsern neuern Tonarten er bei der Begleitung einer Choralmelodie derselben beizufügen, und wie er überhaupt seine Modulation einzurichten habe, soll anders die Choralmelodie in ihren Eigenthümlichkeiten nicht beeinträchtigt werden. Nur so kann seine Choralbegleitung eine richtige und charakteristische werden.

Untersuchen wir jene alten Choralmelodieen etwas näher, so werden wir sehr bald entdecken, dass die Melodieen, die einer authentischen Tonart angehören, ihre Hauptruhepunkte auf ihrem Grundtone, ihrer Dominante und der Dominante der betreffenden plagalischen Nebentonart machen; diejenigen Melodieen aber, welche einer plagalischen Tonart angehören, ihre Hauptruhepunkte auf ihrer Tonika, ihrer Dominante und der tiefern Oktave der Dominante ihrer authentischen Haupttonart machen. Die Töne, auf denen in den 8 Kirchentonarten Hauptruhepunkte stattfinden, sind demnach folgende:

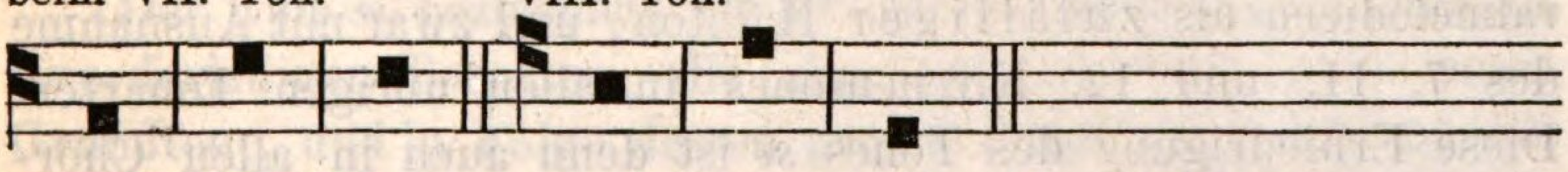
beim I. Ton. beim II. Ton. beim III. Ton.



beim IV. Ton. V. Ton. VI. Ton.



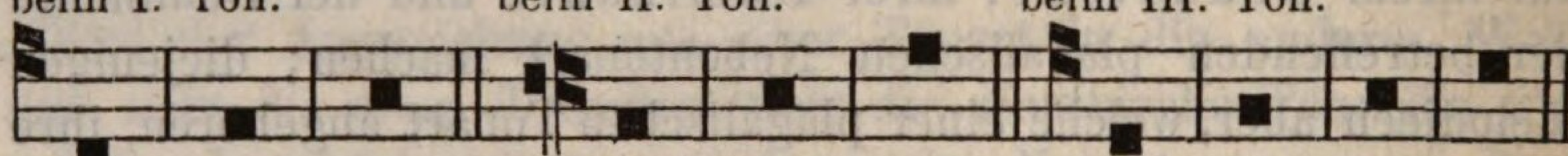
beim VII. Ton. VIII. Ton.



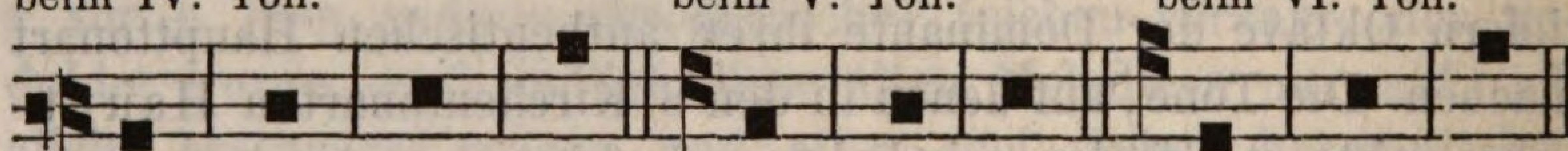
an dem in manchen Geschichtsbüchern der Musik über die Entstehung des Rezitativs Gesagten ist. Das Rezitativ war in seinen Hauptzügen und seinem ganzen Wesen nach mit dem Chorale entstanden. Wenn man daher in manchen Geschichtsbüchern der Musik liest, «dieser oder jener Componist habe das Rezitativ erfunden, so muss dies dahin berichtigt werden: dieser oder jener Componist hat das Rezitativ dem schon längst vorhandenen Chorale nachgebildet, und dasselbe in die moderne Musik eingeführt.»

Ausser den genannten Hauptruhepunkten machen die Choralmelodieen ferner auch Ruhepunkte auf noch andern Tönen. Es sind dies bei den authentischen Tonarten diejenigen Töne, welche zwischen Grundton und Dominante, und bei den plagalischen Tonarten diejenigen, welche zwischen ihrem tiefsten Tone und der Dominante liegen. Nur der zweite, sechste und achte Kirchenton machen hiervon eine Ausnahme, indem Ersterer nie auf dem tiefen h (si) und die beiden Andern nie auf dem Tone e (mi) ausruhen. Die plagalischen Tonarten machen mitunter auch Ruhepunkte auf der Dominante ihrer authentischen Haupttonart. Ferner machen der erste und dritte Kirchenton auch noch Ruhepunkte auf demjenigen Tone, den beide unter ihrem Grundtone zusetzen dürfen. Alle diese Ruhepunkte sind Ruhepunkte zweiten Ranges. Sie werden darum auch partizipirende d. i. theilnehmende Cadenzen genannt. Es sind folgende:

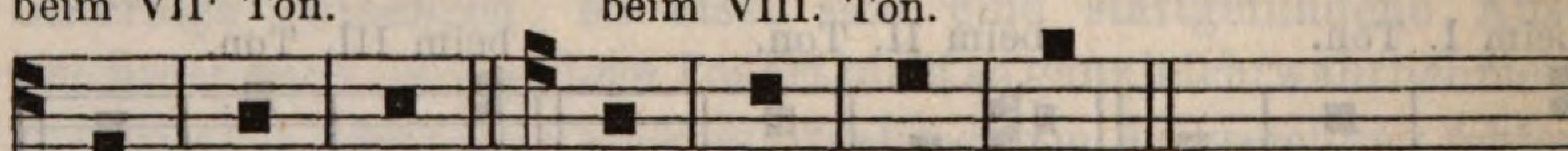
beim I. Ton. beim II. Ton. beim III. Ton.



beim IV. Ton. beim V. Ton. beim VI. Ton.

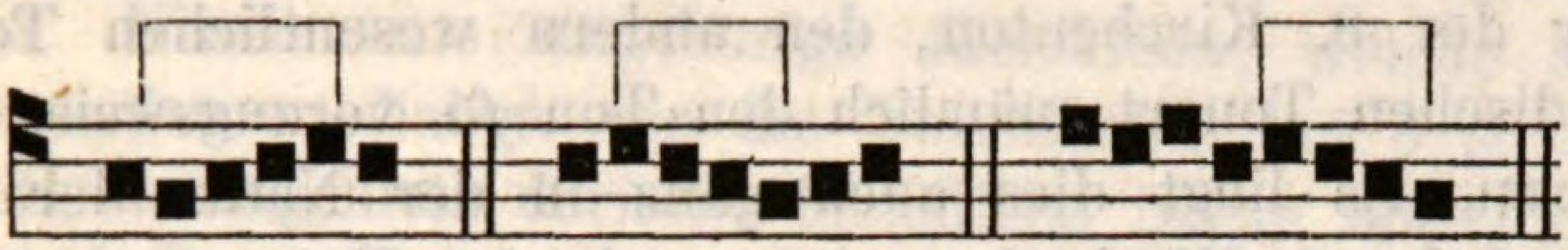


beim VII· Ton. beim VIII. Ton.



In dem alten Tonsysteme war, wie schon gesagt, der Ton *sa* (unser heutiges *be*) einzig und allein als wesentlicher chromatischer Halbton zulässig. Als solcher erscheint er in den transponirten Tonarten. Häufiger aber erscheint er in den Choralmelodieen als zufälliger Halbton, und zwar mit Ausnahme des 7. 11. und 12. Kirchentones in allen übrigen Tonarten. Diese Erniedrigung des Tones *si* ist denn auch in allen Chorbüchern im Notentexte an Ort und Stelle angezeigt. Weil dies Zeichen der Erniedrigung sich aber in vielen derselben auch an solchen Stellen vorfindet, wo kein solches stehen soll, nicht minder auch häufig fehlt, wo es unbedingt stehen muss, so ist es nöthig, dass man die Regeln kennen lerne, gemäss denen es gesetzt werden musste.

Im Chorale hielt man die grosse Quarte *fa-si*, den sogenannten *Tritonus*, nicht für zulässig. War daher von einer Tongruppe *fa* der tiefste und *si* der höchste Ton, wie in folgenden Beispielen,



so musste zur Herstellung des reinen Verhältnisses und zur Beseitigung dieses Tritons in den meisten Fällen *si* in *sa* verwandelt werden. Wir sagen desshalb: « in den meisten Fällen,» weil auch Umstände obwalten können, wo zur Beseitigung des Tritonus *f* in *fis* verwandelt werden muss. Dies ist meistens beim 7. Kirchentone der Fall. Beim 8. Kirchentone wird zur Vermeidung des Tritonus ebenfalls nicht selten *f* in *fis*, häufiger aber *h* in *be* verwandelt. Es hat dieses Letztere darin seinen Grund, indem beim 7. Kirchentone niemals, oder doch nur höchst selten Ruhepunkte auf *fa* gemacht werden, wo hingegen das beim 8. Kirchentone sehr häufig geschieht. Warum man nun aber beim 7. Kirchentone zur Vermeidung des Tritonus nie gerne *si* in *sa* verwandelte, das hat seinen Grund darin, dass der Ton *si* beim 7. Kirchentone einen der wesentlichen Töne ist. Gerade dieses *si* unterscheidet den 7. Kirchenton vom 1. Kirchentone. Um sich das zu veranschaulichen, braucht man nur dieses *si* in *sa* zu verwandeln, und man hat das Tonverhältniss des ersten Kirchentones vor sich, wie folgt:

sol la⌒sa ut re mi⌒fa sol
re mi⌒fa sol la si⌒ut re

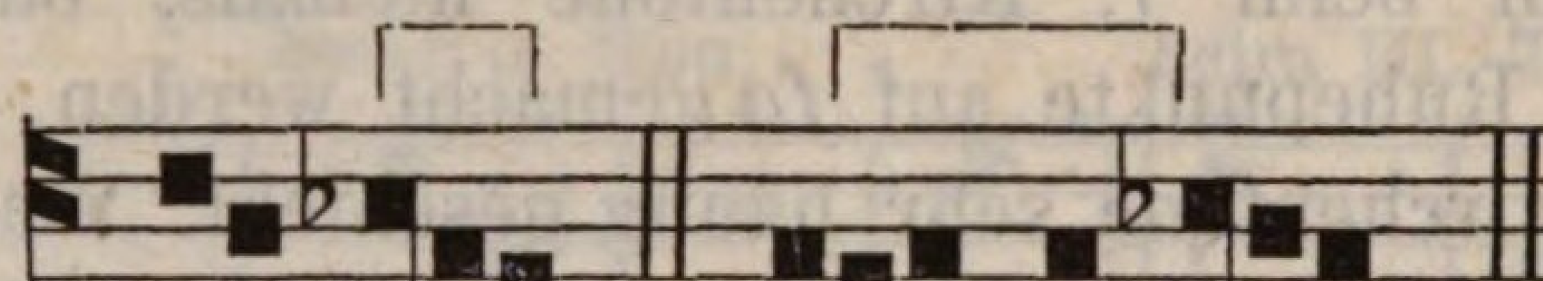
Diese Ansicht findet sich schon bei Oddo de Cluny und Marchettus von Padua ausgesprochen *).

Der Ton *si* bezeichnet ferner die mixolydische Tonart als eine derjenigen Tonarten, die eine grosse Terz über ihrem Grundtone, und in Folge dessen grosse Aehnlichkeit mit unserer Durtonart haben. Würde man nun beim 7. und 8. Kirchentone zur Vermeidung des Tritonus stets *si* in *sa* verwandeln, so würde dadurch die Tonart sehr oft in ein schiefes Licht gestellt werden, d. h. die Tonart würde auf uns nicht den Eindruck

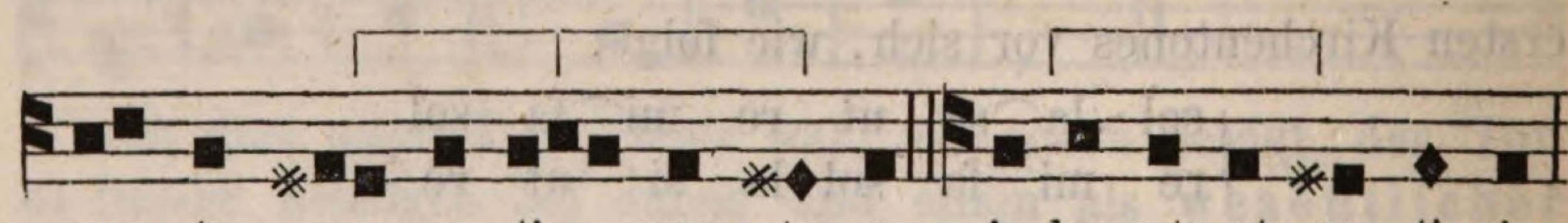
*) Oddo de Cluny lebte im 10. und Marchettus im 13. Jahrhundert.

machen, den eine Tonart mit einer leitereignen grossen Terz auf uns macht.

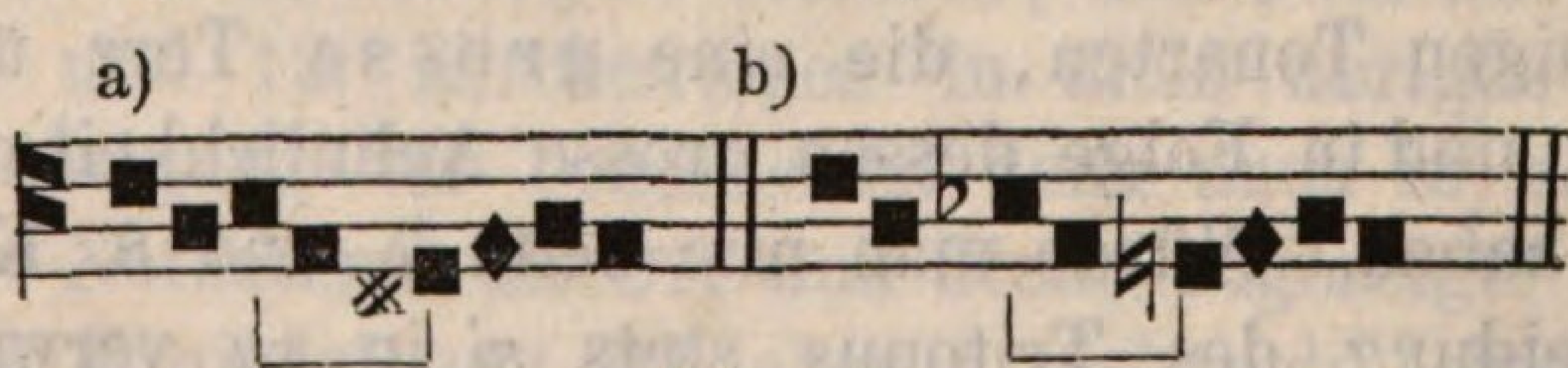
Wie nun der 7. Kirchenton es besonders liebt, den wesentlichen Ton *si* vorzugsweise hören zu lassen, so liebt es nicht minder der 8. Kirchenton, den andern wesentlichen Ton der mixolydischen Tonart, nämlich den Ton *fa* vorzugsweise hören zu lassen. Es liegt dies auch ganz in der Natur der Sache. Während der 7. Kirchenton stets nach der Höhe strebt, dreht sich der 8. Kirchenton (wie alle plagalischen Tonarten), um seinen Grundton herum. Der Ton *si* tritt also hier schon mehr in den Hintergrund und *fa* in den Vordergrund. Weil ausserdem im 8. Kirchentone sehr häufig Ruhepunkte auf diesem *fa* gemacht werden, so ist leicht einzusehen, warum im 8. Kirchentone zur Vermeidung des Tritonus häufiger *si* in *sa* als *fa* in *fa*♯ verwandelt werden muss. Während nun beim 8. Kirchenton Stellen wie folgende:



sehr häufig vorkommen, sucht man dieselben beim 7. Kirchentone vergeblich: es sei denn, dass der 7. und 8. Kirchenton zusammengestellt wären. Im 7. Kirchenton muss daher z. B. im *Veni creator,* im *Lauda Sion* und andern Gesängen der Tritonus auf folgende Weise vermieden werden:



Beim 8. Ton kann der Fall eintreten, dass man ein und dieselbe Passage auf zweierlei Art, wie folgt, singen muss.



Es hängt dies lediglich davon ab, in welchem Zusammenhange eine solche Stelle mit den übrigen Theilen der Melodie erscheint. Am Schlusse einer Melodie ist eine Lesart wie bei b) nie zulässig, indem hier zur Bestimmung und Charakterisirung

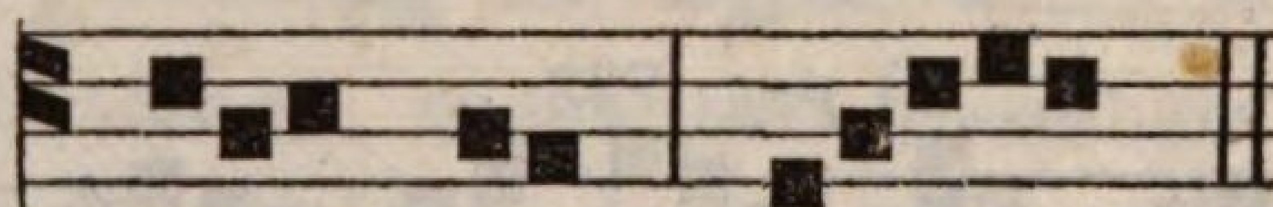
der Tonart das wesentliche *si* unbedingt nothwendig ist. Kömmt dagegen eine solche Tongruppe im Laufe einer Melodie vor, ohne dass ein förmlicher Ruhepunkt auf *sol* stattfindet, so ist eine Lesart wie bei *b*) stets die richtige. Solche, dem 8. Kirchentone angehörige Melodieen, welche ähnliche Schlusskadenzen haben wie die Vorstehende bei *b* sind daher stets als transponirte dorische Melodieen (siehe oben) oder als verstümmelt anzusehen. Auch in der neuen Lütticher Ausgabe des Graduals sind dieselben nicht selten, und wollen wir deren einige anführen.



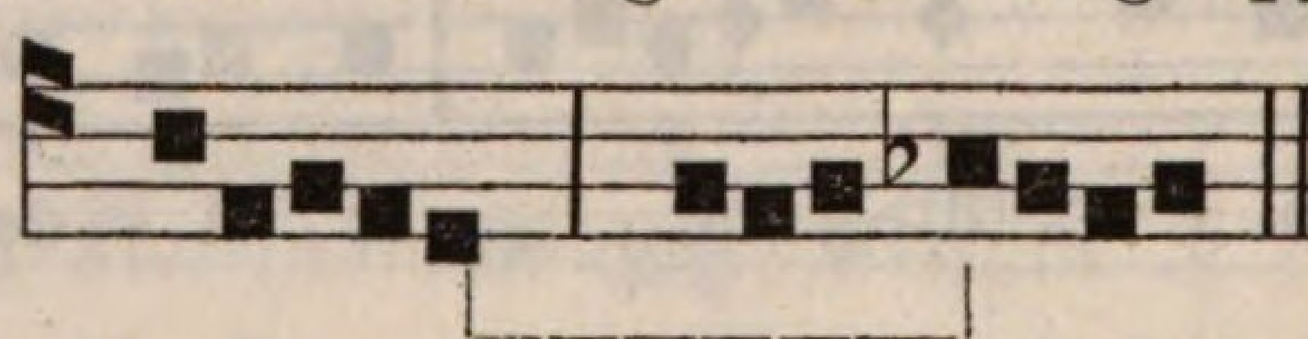
Bemerkungen. Zu a). Dieses Beispiel müsste dahin berichtigt werden, dass an die Stelle des durch ein Sternchen bezeichneten Tones *si be* der Ton *ut* gesetzt würde. Dasselbe gilt von Beispiel *b* und *c*. Oder wollte man vor dem Schlusse das wesentliche *si* noch einmal hören lassen, was jedenfalls wünschenswerth wäre, so müssten nach diesem zu setzenden *ut* noch die Töne *la si* eingeschoben werden.

In Beispiel d) müsste gemäss einer andern Regel, die erst weiter unten angeführt werden wird, ein ♭ vor *si* gesetzt werden. Das aber wiederspräche wieder der oben angeführten Regel, gemäss welcher im 7. und 8. Kirchentone kurz vor dem Schlusse kein *sa* erscheinen darf. Auch hier müsste also statt *si ut* gesetzt werden. Auch in Beispiel e) könnte das geschehen; jedoch würde man hier besser daran thun, das kurz vorhergehende *fa* gänzlich zu beseitigen. In Beispiel f) ist das ♭ vor dem ersten *si* offenbar falsch, das ♭ vor dem zweiten *si* dagegen richtig, die beiden *sa* auf den Sylben *tis* und *qui* dagegen wieder falsch. In Beispiel g) fehlt offenbar das ♭ vor *si* an der durch das Sternchen bezeichneten Stelle.

Die Wirkung des Tritonus oder vielmehr der Tritonus selber wird in vielen Fällen durch eine kleinere oder grössere Pause aufgehoben. Es geschieht dies aber nur dann, wenn *si* der zuerst dagewesene Ton ist und auf *sol* ein Ruhepunkt stattfindet. Z. B.



Findet der Ruhepunkt aber auf *fa* statt, so erstreckt sich die Wirkung des *Tritonus* auch noch über den Ruhepunkt hinaus, und muss dann das folgende *si* in *sa* verwandelt werden, d. h. wenn es als höchste Note der folgende Notengruppe erscheint. Z. B.



Der Ton *si* muss im Chorale ferner in *sa* verwandelt werden, wenn von einer unter *fa* gelegenen Note stufenweise oder sprungweise bis zu *si* aufgestiegen, dann aber wieder um eine oder zwei Stufen abwärts, und gleich darauf nicht höher als *si* aufgestiegen, oder wenn von einer zwischen *fa* und *si* gelegenen Note bis zu *si* aufwärts, dann aber bis zu einer unter *fa* gelegenen Note abwärts fortgeschritten wird.*) Z. B.

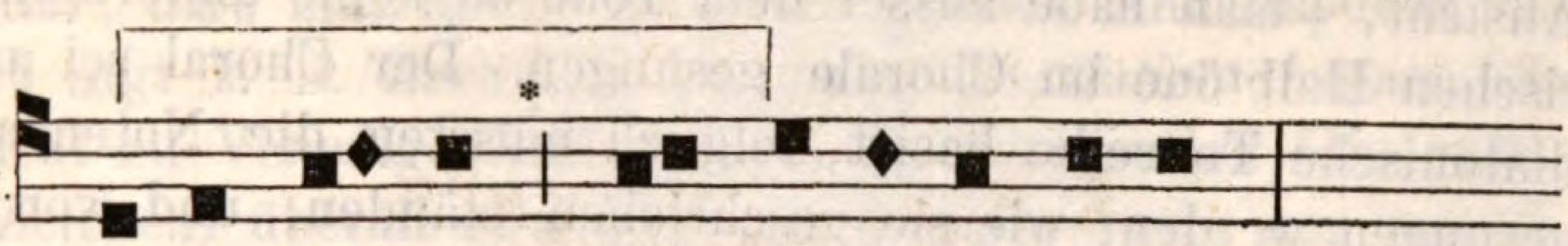
*) Man wird nun auch begreifen, warum im 2. Kirchentone dieses obere *si*, welches diese Tonart zur Erweiterung ihres *Ambitus* zusetzen darf, stets in *sa* verwandelt werden muss.

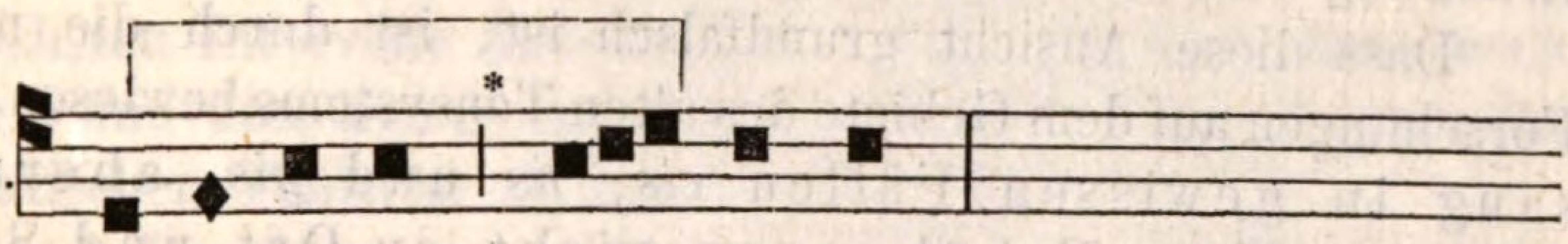


Wird aber gleich darauf über dieses *si* höher hinaufgegangen, so bleibt es unverändert. Z. B.

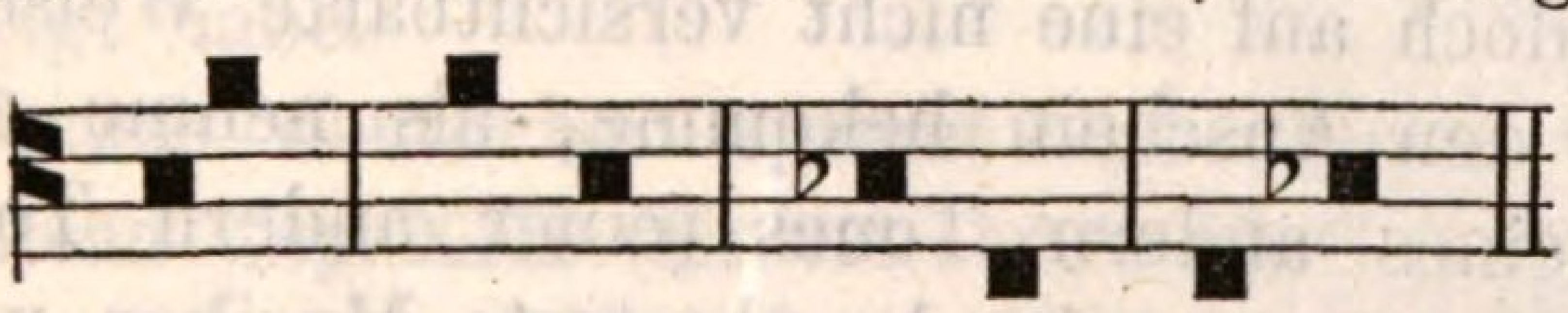


Die Aenderung des Tones *si* in *sa* unterbleibt ferner, wenn in dem Hexachorde*) *re-si* ein grösserer oder kleinerer Ruhepunkt gemacht, und der Ton *fa* umgangen wird, so dass in unserm Gefühle der Gedanke an den *Tritonus fa-si* nicht angeregt wird. Ein Beispiel dieser Art ist die bekannte Melodie der Antiphonen *Laeva ejus* und *Speciosa facta est.* Es ist folgende:

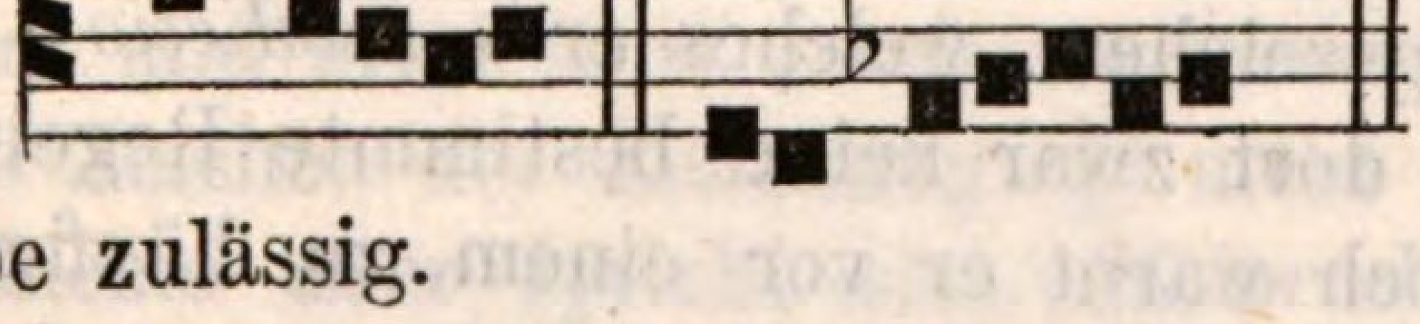




In dem alten Tonsysteme war ferner die k l e i n e Q u i n t e, wenn sie nackt d. h. ohne Zwischennoten, wie folgt



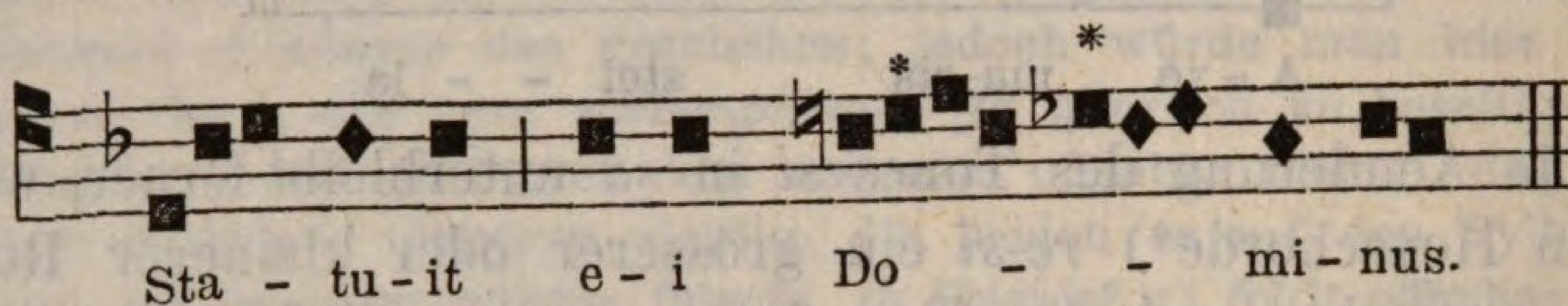
erschien, unzulässig. War das besagte Intervall aber mit Zwischennoten ausgefüllt, wie folgt,



so war dasselbe zulässig.

*) Unter diesem in der alten Musiklehre häufig gebrauchten Ausdrucke versteht man eine diatonische Tonreihe von 6 Tönen.

Ferner verbot man ganz ausdrücklich die unmittelbare Folge von *si* und *sa*, oder mit andern Worten: die Aufeinanderfolge mehrerer halben Tonstufen. Guido von Arezzo sagt hierüber: « *utrumque*, ♭ *et* ♮ (*sa* und *si*) *in eadem neuma non jungas* » und Oddon de Cluny: « ♭ *et* ♮, *absurdum est in eodem loco facere.* » Dass man jedoch beide Töne (*si* und *sa*) auch in einer Tirade d. i. in einem melodischen Zuge, wenn sie durch Zwischennoten von einander getrennt sind, gebrauchen könne, bewies schon Hucbald de St. Amand *) mit folgendem Beispiele:



In den alten Choralbüchern ist das Zeichen der Erhöhung (♯) gar nicht vorhanden. Dieser Umstand verleitete manche sonst tüchtige Choraltheoretiker (darunter Jansen) zu der irrigen Ansicht, « man habe ausser dem Tone *sa* keine andern chromatischen Halbtöne im Chorale gesungen. Der Choral sei auf die diatonische Tonreihe basirt, folglich müssten die Noten alle so gesungen werden, wie sie geschrieben ständen, und von einer Erhöhung eines *ut*, *fa* oder *sol* könne daher keine Rede sein. »

Dass diese Ansicht grundfalsch ist, ist durch die neuern Forschungen auf dem Gebiete des alten Tonsystems bewiesen. Man sang in gewissen Fällen *cis*, *fis* und *gis*, aber man schrieb diese Erhöhungen nicht an Ort und Stelle hin. Schon der heil. Bernard, der im 12. Jahrhunderte lebte, sagt in einer seiner Schriften: « Einige Töne sind wider die Regel eingesetzt, jedoch auf eine nicht versichtbarte Weise, damit der Gesang nicht den Anschein bekomme, als nehme er die Verwandtschaft eines andern Tones (einer andern Tonart) an. » Auch Guido v. Arrezzo, der berühmteste Musiker und musikalische Theoretiker seiner Zeit — er lebte in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts — spricht in seinem « *Micrologus* » von einem Erhöhungszeichen, welches er « *subdictio* » oder « *dïesis* » nennt. Er gibt dort zwar keine bestimmte Regeln über dessen Anwendung, doch warnt er vor einem zu häufigen Gebrauche desselben und empfiehlt eine grosse Mässigung in der Anwen-

*) Hucbald lebte im 10. Jahrhundert. Er starb im Jahre 930.

dung desselben. Er spricht in dem genannten Werke ferner auch nur von den Tönen *ut* und *fa*, welche zufällig d. i. zuweilen erhöht werden könnten. Zudem hatte sich, wie P. Lambillotte in seiner *Esthétique* etc. *du chant grégorien* sagt, der Gebrauch, ausser den natürlichen Halbtönen *mi-fa* und *si-ut* (und *la-sa*) auch noch andere Halbtöne zu singen, schon sehr früh in Italien, Portugal, Spanien, Frankreich, Deutschland, Holland und England verbreitet.

Wenngleich man nun auch darüber, dass man überall und zu allen Zeiten das Zeichen der Erhöhung im Chorale an gewissen Stellen angewandt, dasselbe aber nicht hingeschrieben habe, heutzutage vollständig einig ist, so ist man aber immerhin über die Frage: « in welchen Fällen denn diese Erhöhungen stattfinden durften oder mussten, » noch bis zur Stunde nicht ganz im Reinen. Die Regeln, welche sich in alten Lehrbüchern über diesen Punkt zerstreut vorfinden, sind so verworren und so unklar, dass man an ihnen keinen grossen Anhaltspunkt findet. So sagt z. B. Zarlino*) in seiner *Institutione harmoniche* (gedruckt zu Venedig): « Man kann die Accidentien (die zufälligen Zeichen) überall anwenden, wenn man von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen Consonanz durch die nächsten Intervalle fortschreitet », und er fügt dann noch hinzu: « und dies kann man überall thun, ohne das Zeichen der chromatischen Tonleiter (♯ und ♭) anzugeben. »

Diese Regel ist so unklar, dass sie uns eigentlich weiter nichts beweist, als dass man auch zu jener Zeit chromatische Halbtöne im Chorale gesungen, dieselben im Notentexte aber nicht angezeigt habe.

Schon etwas deutlicher spricht sich *Sedus Calvisius* in seiner *Melopoeïa* Cap. XIII (Erfurt 1592) über diese Angelegenheit aus. Dort sagt er: « Man muss in den Clausuln (den Tonschlüssen oder Cadenzen) durch halbe Töne fortschreiten; denn das natürliche Gefühl des Menschen erfordert an diesem Orte solches Intervall und erleichtert gewissermassen den Wohllaut, auch wenn das Zeichen der Erhöhung (♯) nicht beigesetzt ist. »

Noch deutlicher aber spricht sich *Meinrad Spiess*, Prior des Benediktinerklosters Yrsen in Schwaben († 1778) in seinem

*) Zarlino lebte gegen Ende des 16. Jahrhunderts.

Tractatus musicus über diesen Punkt aus. Er sagt: « das *Genus diatonicum* leidet kein ♯ und kein ♭, ausser zufälliger Weis. Dieses sollen sich (diejenigen) Choralisten merken, welche irrig behaupten, dass man nirgends ein ♭ oder ♯ singen dürfe, es stehe denn ausdrücklich angemerkt. Daher drängen und drucken (drücken) sie den Gesang nicht ohne grosse Ohrenqual. Der Fehler ist ihre Einfältigkeit, indem sie nicht wissen, dass einige *Progressus* ihrer Natur nach ein ♯ oder ♭ erfordern, dass der *Tritonus* (die Quarte *f-h*) von selbst verworfen ist, dass jede Zwischen- und Schlusscadenz in der vorletzten Note von unten auf ein ♯ verlange; dass der Wohllaut, wie in allen Gesängen, so auch im Choral seinen Platz behaupte; dass es mit der uralten bewährten Regel sein Verbleiben habe: *unica nota ascendente super* la, *semper canendum est* fa (z. B. d a b a, nicht aber d a h a); dass es gewiss ist, dass die Alten die ♯ und ♭ ohne vorgesetzte Bezeichnung ausdrückten, wie es in den Klöstern, wo der Choral blühet, noch geschieht. Der Choral leidet also *Fis*, *Gis* und *Cis*, niemals aber *Dis*, welches der 3. und 4. Ton lediglich ausschliesst (weil eine Folge von zwei Halbtönen im Chorale nicht zulässig ist). Es bleibt dabei, der *Cantus choralis* hat auch das *Cis*, *Fis* und *Gis per accidens.* »

Das bis dahin Gesagte wird nun wohl hinreichen, sich dem festen Glauben hinzugeben, dass man zu allen Zeiten im Chorale zufällige Halbtöne, und zwar die Halbtöne *cis*, *fis*, *gis* und *be* gesungen habe, obgleich dieselben mit Ausnahme des Letztern im Notentexte nicht angemerkt waren. Dass die Halbtöne *cis*, *fis* und *gis* aber ausschliesslich nur in den Schlusskadenzen der Hauptglieder der Melodie gesungen worden seien, geht ebenfalls aus den obigen Citaten hervor.

Wie noch manches Andere der alten Musiklehre, so war auch die Lehre von den Accidentien eine bloss traditionelle. Ein jeder Sänger kannte die Regeln, nach welchen hier oder dort ein Ton erhöht wurde, und ein jeder lernte dieselben von seinem Vorgänger und Zeitgenossen ab, so dass man es nicht für nöthig hielt, dieselben in ihren Einzelnheiten aufzuschreiben. Dass in den Klöstern und an den Kathedralen diese traditionelle Singweise des Chorals (wie das auch ganz natürlich und nicht anders möglich war) gegen Ende des vorigen Jahrhunderts (also kurz vor der Aufhebung der Klöster) noch blühete, wird

durch die obenangeführten Worte des Priors M. Spiess bestätigt. Durch die Aufhebung der Klöster *), so wie auch durch die stattgehabte zeitweise Sistirung des Gottesdienstes in den Kathedralen mancher Gegenden, ist nun aber diese traditionelle Singweise des Chorals zum grössten Theile verloren gegangen, so dass wir, wenn wir die traditionelle Singweise des Chorals der heutigen Zeit, wollen wir aus derselben über die Regeln, nach welchen hier oder dort ein Ton erhöht werden muss, einigen Aufschluss schöpfen, mit grosser Vorsicht zu Werke gehen müssen. Dazu kommt noch der Umstand, dass man in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts den Choral gänzlich aus der Kirche zu verdrängen, und an dessen Stelle den Gesang in der Volkssprache zu setzen suchte, was denn auch in den meisten Kirchen Deutschlands vollständig gelang. Erwägt man nun auch noch ferner, dass zur Zeit der ersten französischen Revolution und während der Dauer der Guillotinenherrschaft der katholische Gottesdienst in Frankreich ganz aufgehoben und auch Deutschland von dieser Pest angesteckt war, dass ferner die verjagten Klosterbewohner nach allen Himmelsrichtungen zerstreut wurden, so ist leicht zu begreifen, wesshalb von der heutigen traditionellen Singweise des Chorals (namentlich unserer Gegend) nicht viel zu halten ist.

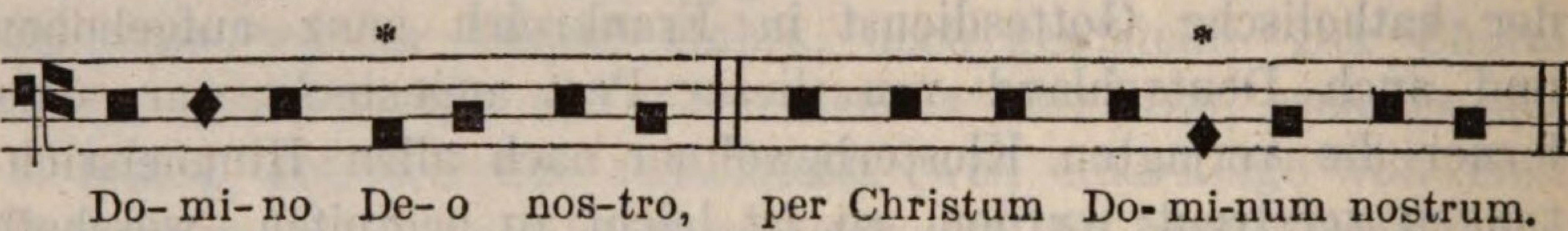
Nur einzelne Zweige des Chorals haben diese Stürme überlebt, und hat dies seinen Grund in besondern Ursachen. Es sind dies der Altargesang des Priesters und der Psalmgesang. Trotz allem Drängen nach dem ausschliesslichen Singen in der Volkssprache konnten diese beiden Gesanggattungen nicht aus der Kirche verdrängt werden; und zwar aus dem einfachen Grunde, weil es noch bis zur Stunde überall den katholischen Priestern befohlen ist, ihre priesterlichen Verrichtungen, und besonders diejenigen, bei denen der Priester zu singen hat, in keiner andern Sprache als in der Kirchensprache, welches die lateinische Sprache ist, zu vollziehen. Trotz allen deutschen Hochämtern blieb der Priester also immer gehalten, in diesen die Altargesänge: « die Orationen, die Epistel, das Evangelium, die Präfation und das Pater noster » in lateinischer Sprache und auf die Melodie zu singen, welche die Kirche im Missale vorschreibt. Auch an den deutschen

*) In manchen Klöstern bestanden sogar eigene Choralgesangschulen.

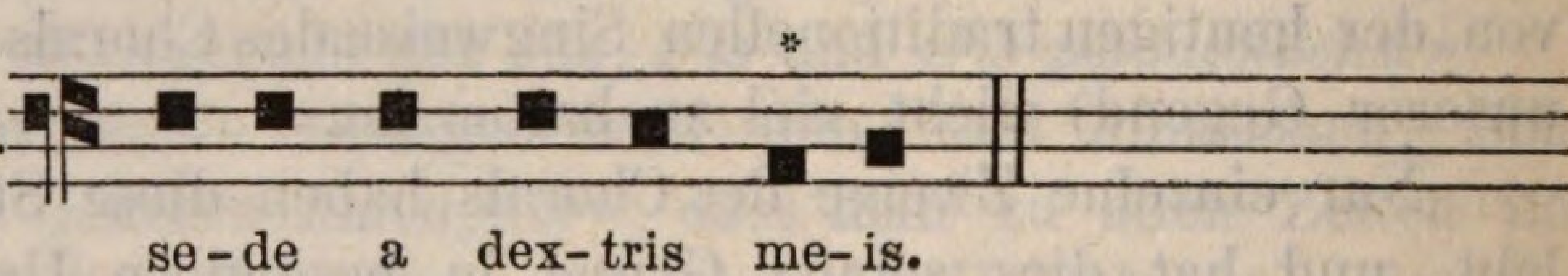
Vespern konnte man an vielen Orten keinen rechten Geschmack finden; und so blieben denn die lateinischen Vespern an manchen Orten neben den deutschen Hochämtern bestehen. Es hat dies seinen Grund darin, dass der Psalmgesang so ein echter Volksgesang ist, der denn auch schon längst in's Volk übergangen war. Er ist sogar ein alt hergebrachter Volksgesang; denn schon in den ersten christlichen Zeiten wurden die Psalmen vom Volke mitgesungen.

In diesen beiden Gesanggattungen lebt die traditionelle Singweise also bis zur Stunde noch fort, und können dieselben uns wichtige Aufschlüsse darüber geben, wann man einen Ton erhöhte und wann nicht. So singt man z. B. bis zur Stunde noch fast allerorts in den Schlusskadenzen der ferialen Präfation, und in der Schlusskadenz des zweiten Psalmtones die grosse Unterterz *mi-ut* wie folgt:

2 TON. *Präfation.*

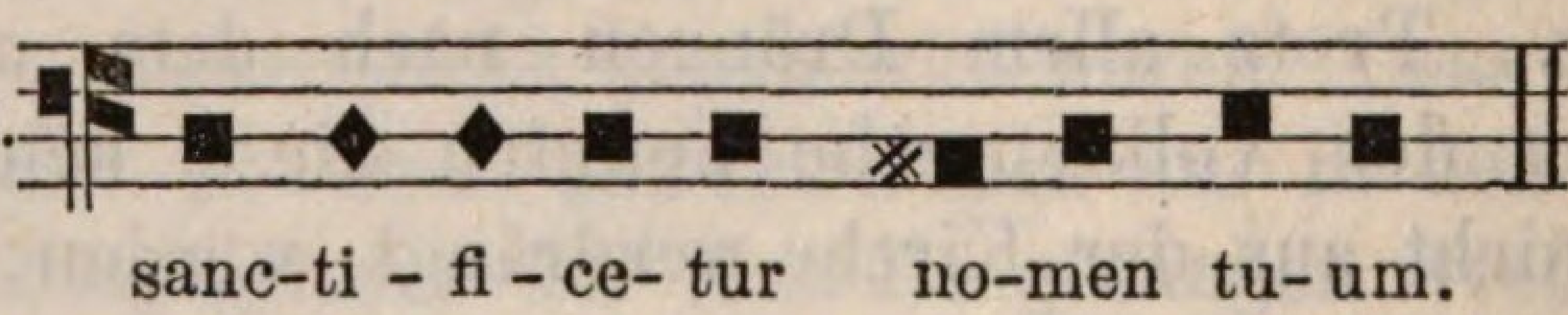


2 PSALMTON.



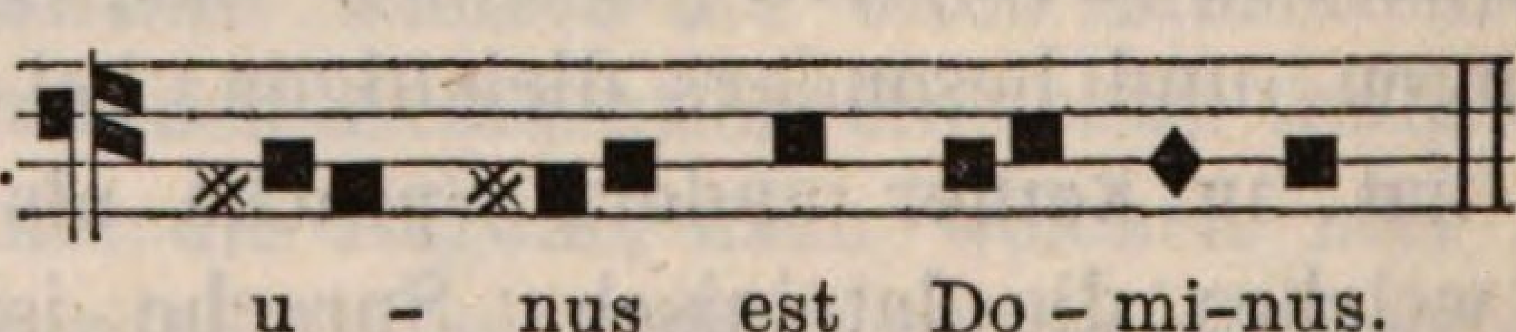
dahingegen im ferialen *Pater noster* so:

2 TON.



und in der solemnen Präfation so:

2 TON.

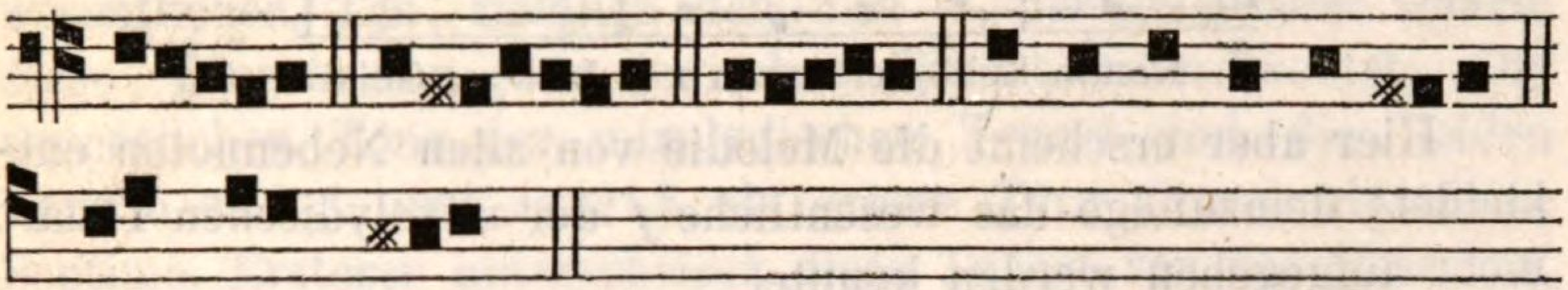


Daraus aber scheint unzweifelhaft hervorzugehen, dass man in den Schlusskadenzen — aber auch nur in diesen — den unter der Schlussnote gelegenen Ton nur dann erhöhte, wenn stufenweise in denselben hinabgestiegen wurde; oder mit andern Worten: wenn er (nach dem heutigen technischen Ausdrucke) als Hilfsnote erschien; wurde aber sprungweise in

den unter der Schlussnote gelegenen Ton hinabgestiegen, so liess man ihn unverändert. Folglich muss man in den Schlusskadenzen des ersten und zweiten Kirchentones so:

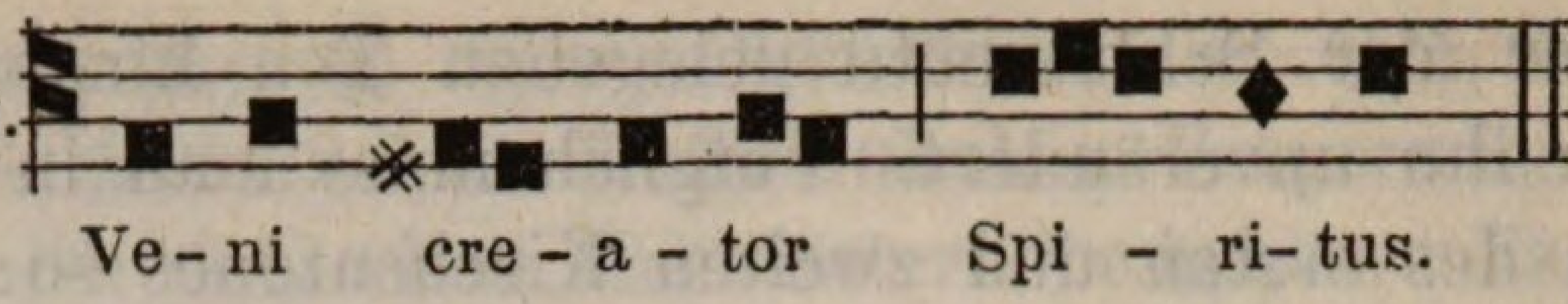


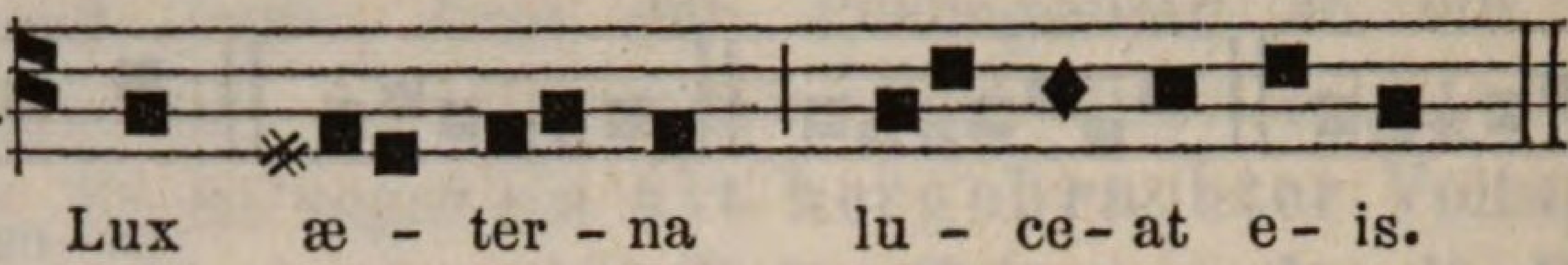
und nicht so singen;



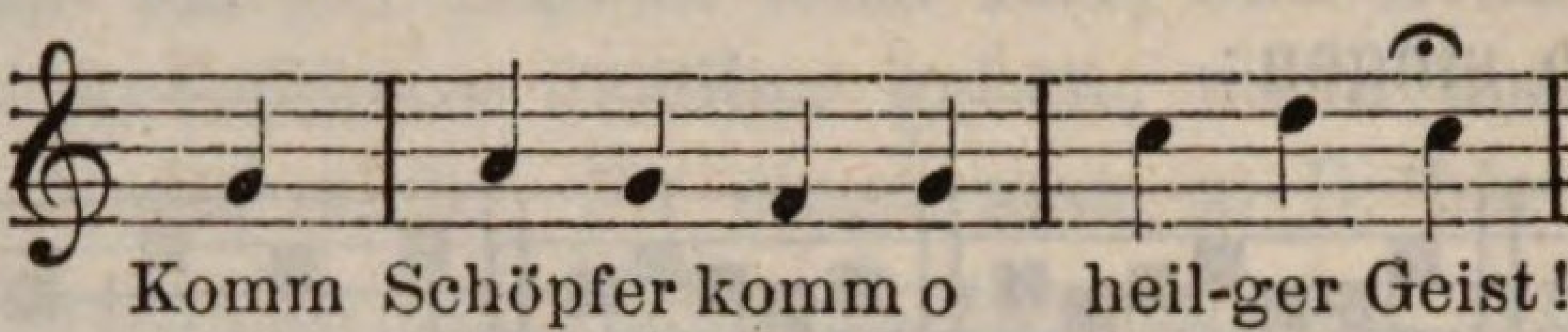
An dieser Regel wollen wir einstweilen festhalten, und nach ihr uns bei allen Schlussfällen richten. Es bliebe nun noch zu untersuchen übrig, an welchen Stellen dieselbe bei den einzelnen Tonarten Anwendung finden könne. Zu diesem Zwecke brauchen wir nur die weiter oben aufgestellte Tabelle derjenigen Töne, auf welchen Hauptruhepunkte und Ruhepunkte zweiten Ranges gemacht werden, nachzuschlagen. Aus derselben wird sich ergeben, dass wir beim 1., 3. und 4. Tone zuweilen *g* in *gis*, beim 1. und 2. Tone zuweilen *c* in *cis*, beim transponirten 5. Tone zuweilen *b* in *h*, beim 7. Tone zuweilen das höhere *c* in *cis*, beim 7. und 8. Tone zuweilen das tiefe (nie aber das hohe) *f* in *fis* verwandeln müssen. Die Fälle, in den *h* zufällig in *b* verwandelt werden musste, sind schon weiter oben angeführt.

Auch wird man zuweilen — was aber nur in ganz seltenen Fällen nöthig wird — zur Abrundung einer Tirade bei Ruhepunkten untergeordneten Ranges einen Ton erhöhen müssen. Es darf dies aber nur dann geschehen, wenn stufenweise nach dem zu erhöhenden Tone fortgeschritten wird, und dieser Ton mehr als «Hilfsnote» und nicht als Hauptnote der Melodie erscheint. Einzelne uns bekannte Fälle dieser Art sind: der Anfang des *Veni creator* und des *Lux aeterna*. Dort wird (nach traditioneller Weise) so gesungen:

7 TON.


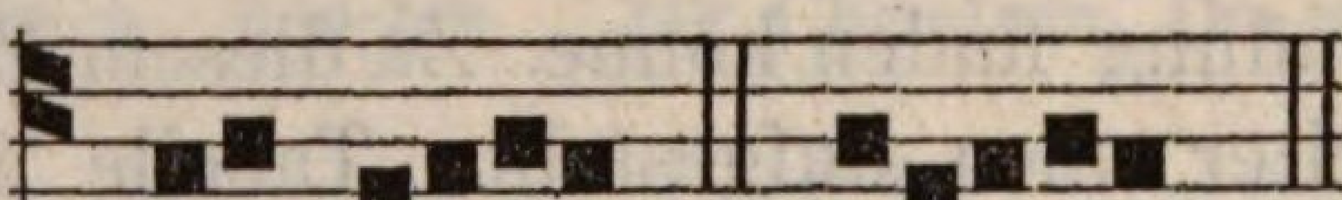
8 TON.


In ganz bezeichnender Weise hat der gleichnamige deutsche Choral: « Komm Schöpfer, komm, o heiliger Geist » den wesentlichen Ton *f* an jener Stelle wie folgt beibehalten.



Hier aber erscheint die Melodie von allen Nebennoten entkleidet, demzufolge das wesentliche *f* der mixolydischen Tonart nicht aufgegeben werden konnte.

Würde aber in Tiraden wie die oben angeführten nicht stufenweise, sondern sprungweise nach dem Tone *f* fortgeschritten, wie folgt:



so verlangt unser Gefühl die Erhöhung dieses Tones nicht.

Zum Schlusse dieses Abschnittes muss noch einmal ganz ernstlich daran erinnert werden, diese Erhöhungen nur in den Schlussfällen anzubringen, und überhaupt sehr sparsam mit denselben zu Werke zu gehen, besonders dann, wenn diese chromatische Veränderung solche Töne trifft, welche wesentliche Töne der betreffenden Tonart sind; denn jede Tonart liebt es, ihre wesentlichen Töne recht scharf hervorzukehren und wirken zu lassen. Nur so wird eine jede der 8 Kirchentonarten in den Stand gesetzt, einen eigenthümlichen Eindruck auf uns zu machen, wie dies weiter oben auseinander gesetzt wurde. Damit der Schüler die wesentlichen Töne einer jeden Tonart aber kennen lerne, wollen wir dieselben hier anführen.

Die wesentlichen Töne der dorischen Tonart — der 1. und 2. Kirchentonart — sind die Töne *f* und *h*, und zwar *f* als kleine Terz und *h* als grosse Sexte. Der Ton *h* unterscheidet diese beiden Tonarten von der nahe verwandten äolischen Tonart — dem 9. und 10. Kirchentone —, welche

beiden Tonarten zwar auch eine kleine Terz, aber eine kleine Sexte haben. Der Ton *f* unterscheidet hingegen die beiden in Rede stehenden Tonarten von der mixolydischen Tonart, von dem 7. und 8. Kirchentone. Der 1. und 2., wie auch der 7. und 8. Kirchenton haben zwar sämmtlich eine grosse Sexte über ihrem Grundtone, dagegen hat die dorische Tonart eine kleine, die mixolydische Tonart aber eine grosse Terz über ihrem Grundtone. Der wesentliche Ton der phrygischen Tonart ist der Ton *f*, denn er unterscheidet sie von der ihr nahe verwandten äolischen Tonart, welche eine grosse Sekunde über ihrem Grundtone hat. Auch die lydische Tonart hat nur einen wesentlichen Ton, nämlich den Ton *h*, der als grosse Quarte diese Tonart von der jonischen Tonart unterscheidet. Die wesentlichen Töne der mixolydischen Tonart sind die beiden Töne *h* und *f*, und zwar *h* als grosse Terz *f* und als kleine Septime. Ersterer unterscheidet diese Tonart von der dorischen, welche eine kleine Terz hat, und letzterer unterscheidet sie von der jonischen Tonart, welche eine grosse Septime hat.

II.

Die Orgelbegleitung des Chorals.

In Vorstehendem wird einem Jeden hinreichend klar geworden sein, dass das alte Tonsystem sich von dem heutigen Tonsysteme wesentlich unterscheidet. Mit Ausnahme der jonischen Tonart, welche unserm heutigen *C dur* ganz gleich, und der äolischen Tonart, welche unserm *A moll* sehr ähnlich, ja fast gleich ist — die absteigende melodische *A moll*-Tonleiter ist ihr sogar völlig gleich — sind alle übrigen alten Tonarten weder unser *Dur*, noch unser *Moll*.

Weil unser Ohr von Kindheit auf an die beiden Tongeschlechter *Dur* und *Moll* gewöhnt ist, so ist leicht begreiflich, warum manche Tonfolgen jener alten Musik demselben hart, ja fremd und unnatürlich klingen. Beschäftigt man sich aber erst längere Zeit mit diesen Melodieen und den alten Tonarten, denen sie angehören, so wird das Ohr sich nach und nach an diese Tonfolgen gewöhnen, d. h. man wird sich in dieses Tonsystem hineinleben und so in den Stand gesetzt werden, die wahren Schönheiten dieser alten Melodieen herausfinden, erkennen und schätzen zu lernen.

«Wie kommt es doch» — ruft z. B. *Mortimer* in einer seiner musikalischen Schriften aus — «dass in jenen alten Tonarten Etwas liegt, das wir mit unsern Tonarten nicht mehr zu erreichen vermögen!» — Ja woher kommt es, dass diese alten Gesänge bei all ihrer Einfachheit, obgleich fast täglich gesungen, (wie z. B. das *Requiem*) dennoch so viele Jahrhunderte hindurch immer neu und schön bleiben, immer mit der nämlichen Bewunderung angestaunt, mit dem nämlichen Reize, ohne zu ermüden, angehört werden, und heute noch denselben Eindruck auf uns machen, den sie vor hundert Jahren auf die Zuhörer ausübten? —

Dass der Reiz dieser alten Gesänge, von denen gar manche «unübertrefflich» genannt werden müssen, durch eine gute Orgelbegleitung noch bedeutend erhöht wird, dafür spricht die tägliche Erfahrung. Nicht selten aber werden diese alten herrlichen Choralgesänge von so vielen Organisten auf das grauenhafteste misshandelt. Kömmt dann noch die nicht seltene schlechte Ausführung dieser Gesänge von Seiten des Sängerpersonals hinzu, so ist eine solche Musik nicht zum Anhören. Eben so leichtfertig als man es mit dem Choralsingen nimmt, geschieht es auch mit der Choralbegleitung. Da glaubt Jeder, der nur ein Paar Akkorde auf der Orgel oder dem Klaviere zu greifen im Stande ist, schon den dummen einfältigen Choral begleiten zu können. Den Choral zu begleiten, das sei keine Kunst!! Weit fehlgeschossen! Den Choral gut zu begleiten, ist wohl nichts Unmögliches, immerhin aber nichts Leichtes. Dazu gehört nebst einer grossen Gewandtheit in den Akkordverbindungen und im «reinen Satze» auch noch eine genaue Kenntniss des alten Tonsystems. Beides aber geht den Meisten unserer Organisten ab. —

Welche Orgelbegleitung oder welche Harmonisirung des Chorals wird dann aber eine gute genannt werden können? Es ist diejenige, die neben grosser Einfachheit dem Charakter und den Eigenthümlichkeiten jener alten in den Kirchentonarten verfassten Melodieen entspricht und gerecht wird.

Weil nun die Kirchentonarten über die diatonische Tonreihe gebildet sind, so hat man viel darüber gestritten, ob bei der Harmonisirung des Chorals in den Akkorden chromatische Halbtöne zu gebrauchen seien oder nicht. Man hat sogar versucht, die Harmonik des Chorals in ein System zu bringen,

und stützte sich hierbei (mit Recht) auf die alten Tonleitern. In falschem Wahne behauptete man: « Weil in diesen Tonleitern keine chromatischen Halbtöne vorkämen, darum dürften auch bei der Harmonisirung des Chorals keine solchen angewandt werden. » Dass auf diese Weise die wunderlichsten Akkordfolgen, die meist in gar keiner Beziehung zu einander standen, hervorkamen, ist leicht einzusehen. Andere gingen hingegen von dem Grundsatze aus, « dass die Harmonie vor Allem den Charakter der Tonart festhalten und ausprägen müsse, dass wohl zu der Harmonik des Chorals zunächst nur die leitereignen Töne benutzt werden müssten, dass aber von einem gänzlichen Ausschlusse der chromatischen Halbtöne keine Rede sein könne, indem notorisch feststehe, dass man in den Melodieen die chromatischen Halbtöne stets zugelassen, dieselben aber im Notentexte durch Zeichen nicht angemerkt habe, und dass man sich schon in den frühesten Zeiten in der Harmonik der Kirchentonarten dieser Halbtöne bedient habe ». Dass die Letztern auf geschichtlichem Boden stehen, ist theilweise schon in dem ersten Abschnitte nachgewiesen worden. Dass man sich zu jener Zeit, als man von unserm Dur und Moll noch keine Ahnung hatte, in der Harmonik der chromatischen Halbtöne schon bedient habe, ist aus den Schriften der musikalischen Theoretiker und Schriftsteller jener Zeit, unter Andern eines Marchettus von Padua, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts, und Johann de Muris, der zu Anfang des 14. Jahrhunderts lebte, leicht nachzuweisen. So sagt z. B. Marchettus im 6. Kapitel seines *Lucidarum in arte musicae planae:* « Die Diësis gewinnt man, *cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam colorandam, supple tertiam, sextam, sive decimam tendendo* (beim Uebergehen) *ad aliquam consonantiam quia prima pars toni sic divisi, si per ascensum fit, major est, et vocatur chroma, pars vero, quae restat diesis dicitur, ut hic:* »



Uebereinstimmend hiermit sagt er ferner in dieser Schrift: Permutationszeichen gibt es drei, das ♮ und ♭, und diese beiden können auch — nur nicht unmittelbar nacheinander im

Cantus planus (dem Chorale) vorkommen; ein Drittes ist das von den Musikern sogenannte *ficta* (das gedachte, aber nicht hingeschriebene Erhöhungszeichen).»

Die von Marchettus angeführte Lehre über die Natur der übergehenden (in eine andere Consonanz einmündenden) Sexten findet sich bei Johann de Muris in seinem Traktat: «*de discantu*» fast wörtlich wiederholt. Er sagt: *perfectiam unisonus, diapente et diapason faciunt consonantum; et aliae species, videlicet semiditonus et ditonus, et tonus cum diapente faciunt consonantiam imperfectam, quia tendunt ascendere vel descendere in speciebus praedictis perfectis, scilicet semiditonus in unisono, ditonus in diapente, tonus cum diapente in diapason, ascendendo vel descendendo seriatiam.*

Wenn wir aus den Traktaten jener alten Theoretiker nun auch keinen Aufschluss darüber erhalten können, in welcher Weise man zu jener Zeit den Choral harmonisirt hat, so gewinnen wir aus denselben doch wenigstens die Ueberzeugung, dass, sobald man einmal das Gebiet der Harmonik betreten hatte, von einem starren Festhalten an der Diatonik in den Akkordfolgen keine Rede mehr sein konnte. Dass man schon damals den akkordischen Wohlklang auf dem Gebiete der Harmonik als maassgebend anerkannte, geht aus dem oben Angeführten klar und deutlich hervor. Denn was will anders Marchettus mit den Worten: «*propter aliquam consonantiam colorandam*» bezeichnen, als den Wunsch und das Bedürfniss, einer akkordisch klingenden Intervallenverbindung Farbe, Colorit zu geben, also den Wohlklang erst eigentlich herzustellen!

Die früheste Jugendzeit der Harmonik können und dürfen wir uns aber für die Harmonisirung des Chorals keinenfalls zur Richtschnur wählen. Sollen wir uns für dieselbe denn etwa die spätere Zeit: «das sogenannte goldene Zeitalter der Kirchenmusik» zum Muster nehmen? Dies ginge schon eher an. Allein auch diese Zeit haftete noch an gewissen Vorurtheilen, und war man auch in dieser Zeit auf dem Gebiete der Harmonik durchaus noch nicht zur Vollkommenheit gelangt. Es bleibt uns also am Ende wohl nichts Anderes übrig, als uns in dieser Angelegenheit auf unsere eignen Füsse zu stellen, und nach unserer Einsicht eine Harmonisirung des Chorals zu versuchen: denn eine jede Art der Harmonisirung ist für den

Choral neu und modern. Die meisten der Choralmelodieen wurden nämlich in einer Zeit erfunden und geschaffen, als man von der Harmonie noch keine Ahnung hatte; folglich konnte bei deren Erfindung die Harmonie auch noch keinen Einfluss auf den Componisten ausüben. Die damalige « Art und Weise zu componiren » war also von der unserigen weit verschieden. Erfinden wir eine Melodie, so erfinden wir die Harmonie derselben, wenigstens in ihren allgemeinen Umrissen, gleich mit. Wenn auch dieses nicht, so übt bei der Erfindung einer Melodie die Harmonik doch einen bedeutenden Einfluss auf den Gang derselben aus, wie das Jeder, der sich schon mit Componiren abgegeben hat, wohl an sich selbst wird erfahren haben.

Ehe wir zur Harmonisirung jener alten Choralmelodieen schreiten, wird es daher nöthig sein, uns unsern Standpunkt vorerst recht klar zu machen.

Vor Allem müssen wir bei diesem Geschäfte den Eigenthümlichkeiten dieser in den alten Tonarten verfassten Melodieen gerecht zu werden suchen. Ein Verbot dieses oder jenes Akkordes, als sei er an und für sich bei der Harmonisirung des Chorals unzulässig, wollen wir nicht geben; wollen aber dabei eingedenk bleiben, dass, gleichwie grosse Räume bei künstlerischen Ausschmückungen etwas Breites, in grossen Umrissen Dargestelltes verlangen, auch der mit kräftig gezeichneten Strichen dargestellte Choral eine klare, durchsichtige, kernhafte Harmonie verlangt. Dass sich hierzu eine Folge von Dreiklängen, in die zuweilen auch der eine oder der andere Septimenakkord eingeflochten werden kann, am Besten eignen wird, ist keine Frage. Alle Schnörkeleien, zu schroffe Akkordfolgen, wie auch jene Art von Chromatik, welche leidenschaftlich erregt, wie z. B. eine Folge mehrer verminderter Septimenakkorde, oder eine zu häufige Anwendung der verminderten oder alterirten Septimenakkorde, wollen wir bei der Harmonisirung des Chorals vermeiden. Ganz besonders aber wollen wir dessen eingedenk sein, dass der Dur- und Molldreiklang in seiner Grundform am kräftigsten, edelsten und schönsten, in seiner zweiten Umkehrung aber am mattesten und nur in gewissen Harmonieverbindungen gut klingt, und dass durch eine zu häufige Anwendung des Quartsextakkordes, den die Alten sogar für einen dissonirenden Akkord hielten, die Harmoniefolge entkräftet

wird, wesshalb wir bei der Begleitung des Chorals mit der Anwendung dieses Akkordes besonders sparsam zu Werke gehen müssen.

Dass die von musikalischen Halbwissern für die Begleitung des Chorals gegebene Anweisung: « die dorische Tonart begleite man in D moll, die phrygische in C dur, die lydische in F dur die mixolydische in G dur und die äolische in A moll » ganz unrichtig sei, ist leicht nachzuweisen. Nur das eine ist richtig, « dass man die jonische Tonart in C dur und die transponirte jonische Tonart in F dur begleiten müsse. » Kann wohl eine Harmoniefolge, wie sie bei der Begleitung einer rein dorischen Melodie ihres wesentlichen und in der Melodie häufig wiederkehrenden Tones *si* halber nöthig wird, auf uns den völligen Eindruck von D moll, und die Begleitung einer rein lydischen Melodie ihres wesentlichen Tones *si* halber auf uns den Eindruck von F dur machen, da in beiden Fällen in die Akkordfolge fortwährend solche Akkorde eingereiht werden müssen, die diesen neuern Tonarten gänzlich fremd sind? Man versuche nur einmal, das *Crux fidelis*, welches am Charfreitage gesungen wird, oder den Hymnus *Ave Maris stella*, oder den Introitus von Septuagesima zu harmonisiren, und man wird sich von der Wahrheit des Gesagten sofort überzeugen. Ebenso verhält es sich mit den übrigen alten Tonarten.

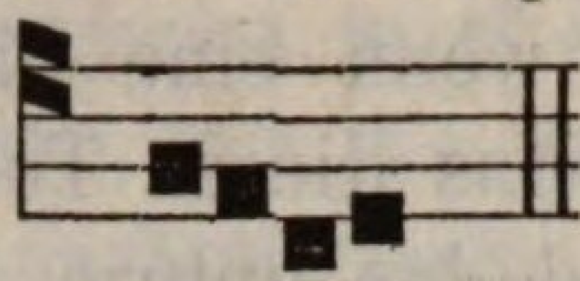
Von einem reinen F dur, G dur, D moll, oder wie diese neuern Tonarten alle heissen mögen, kann also bei der Begleitung dieser alten Gesänge, mit Ausnahme der jonischen Gesänge, keine Rede sein. Wir können höchstens nur sagen: die leitereignen Akkorde dieser oder jener neuern Tonart seien theilweise dieser oder jener Choralmelodie beigefügt oder herrschen in der Begleitung vor, so dass die eine oder die andere neuere Tonart sich mehr oder weniger als Haupttonart geltend zu machen sucht. Aber auch dieses Letztere ist nicht einmal immer möglich, so dass die Harmonisirung dieser oder jener Choralmelodie mehr ein Conglomerat von mehrern (neuern) Tonarten zu nennen ist, in welchem der Schlussdreiklang oder die letzten Akkorde unser Gefühl zu überreden suchen, diese oder jene Tonart sei die Haupttonart gewesen. Ja es kömmt sogar oft vor, dass wir z. B. bei einem phrygischen Gesangstücke aus D moll, bei einem andern phry-

gischen Gesange aus C dur und bei einem dritten sogar aus F dur präludiren müssen!

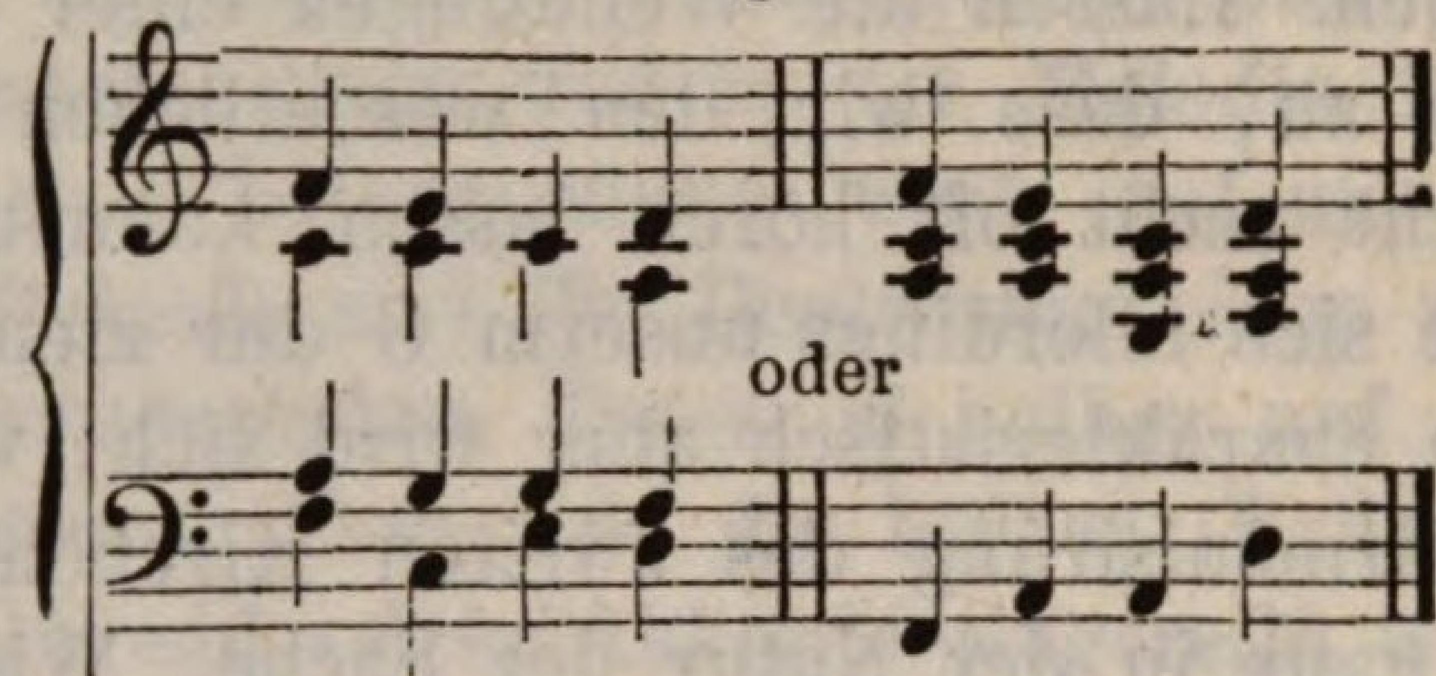
Dagegen kann aber auch eine Choralmelodie die Einrichtung haben, dass sich die Begleitung derselben unsern modernen Tonarten sehr nähern wird. Es ist dies z. B. nicht selten beim 7. Kirchentone der Fall, wenn eine dieser Tonart angehörige Melodie den ganzen Ambitus dieser Tonart nicht erreicht, oben also nur bis *mi* geht, und das untere *fa* nicht als wesentlicher Melodieton, sondern nur in einer Schlusskadenz als Hilfsnote gebraucht, in welchem Falle wir dasselbe als *fis* (siehe oben) zu singen haben. Lassen die Wendungen einer solchen Melodie es nun nicht zu, dass wir den wesentlichen Ton fa in der Harmonie nicht recht oft hören lassen können, so wird die Harmoniefolge sich allerdings unserm G dur ziemlich nähern. — Am wenigsten charakteristisch aber wird sich, wenn auch nicht immer, die Harmonisirung des zweiten Kirchentones gestalten. Es liegt dies ganz in der Natur der Sache. Wie bei allen plagalischen Tonarten werden auch hier die meisten Ruhepunkte auf dem Grundtone, in diesem Falle also auf *re* gemacht. Ferner ist in den Melodieen dieses Kirchentones das tiefe *si* nie oder nur äusserst selten, das obere *sa* aber um so häufiger angewandt. Der vielen Schlusskadenzen auf *re* halber ist das unter demselben gelegene *cis* selbst in der Melodie nicht selten. Und so kommt es denn, dass in einzelnen Fällen diese Tonart unserm D moll sehr ähnlich, ja fast gleich wird. Es gehören diese Fälle jedoch zu den Seltenheiten, indem der zweite Kirchenton es liebt, den wesentlichen Ton *ut* der dorischen Tonart besonders hervorzukehren, wie das z. B. im zweiten Psalmtone, der ferialen Präfation, dem *Dies irae*, dem Offertorium *Domine Jesu Christe* u. a. Gesängen der Fall ist. — Auch der erste Kirchenton nähert sich zuweilen unserm D moll. Es ist dies ganz besonders bei den transponirten äolischen und bei solchen dorischen Gesängen der Fall, in denen zur Vermeidung des Tritonus öfters die Veränderung des *si* in *sa* nöthig wird.

Weil nun mit Ausnahme der jonischen Tonart alle übrigen alten Tonarten von unserm Dur und Moll wesentlich abweichen, so ist klar, dass diese Abweichung nothwendigerweise auch Abweichungen in unserer Harmonieordnung nach sich ziehen wird. Ganz besonders aber werden wir nicht selten genöthigt werden,

von der Art unserer heutigen Schlussweisen abzuweichen, und zum Abschlusse vieler dieser Melodieen ganz eigenthümlich construirte Ganzschlüsse anzuwenden. Schlösse z. B. ein der dorischen oder hypodorischen Tonart angehöriges Gesangstück oder ein Hauptsatz desselben mit folgender Figur,

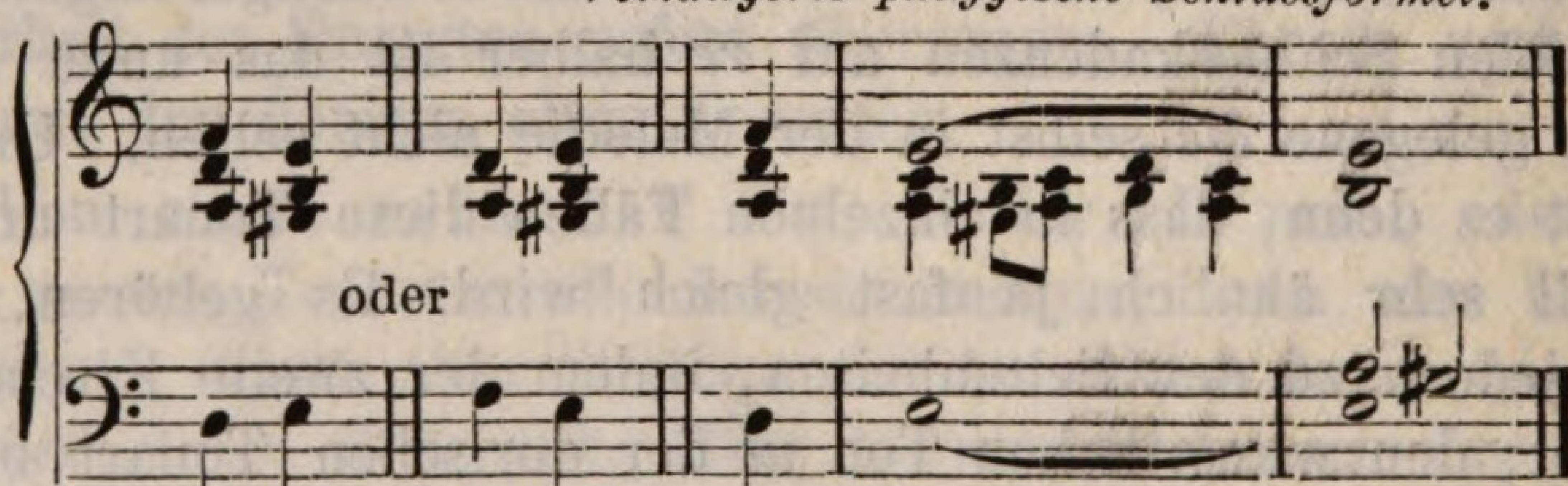


was nicht selten vorkommt, so müssen wir, weil in dem vorliegenden Falle der vorletzte Melodieton *c* nicht in *cis* verwandelt werden darf, einen Schluss in folgender Weise bilden:



Für die phrygische Tonart hat man sogar eine eigene Schlussformel, die unter dem Namen «Phrygischer Schluss» bekannt ist, festgesetzt. Es ist folgende:

Verlängerte phrygische Schlussformel.



Die phrygische Schlussformel ist nicht etwa ein Ergebniss der Laune oder der Phantasie, wie mancher vielleicht glauben möchte: sie hat im Gegentheil ihre tiefere Begründung. Weil man nämlich bei der Harmonisirung phrygischer Gesänge (des 3. und 4. Kirchentones) grösstentheils die Akkorde der C dur Tonart anwendet, es uns aber schon aus § 19 der Harmonielehre bekannt ist, dass die Terzenlage für Schlüsse gar nicht oder nur in besondern Fällen tauglich ist, weil sie unser Gefühl am Schlusse nicht vollständig befriedigt und beruhigt: was war da naherliegender, als dass man für diese Gesänge, die immer mit dem Tone *e* endigen, dieses *e* bei einem Schlusse in C dur aber als Terz des tonischen Dreiklanges erscheinen würde,

sich nach einer andern Schlussweise umsah! — Die Quintenlage des Dreiklanges ist für die Schlüsse schon eher brauchbar; wesshalb man denn auch in ältern mehrstimmigen phrygischen Gesängen folgende Schlussweise findet:



In der Regel wird ein solcher Schluss aber verlängert (siehe oben), so dass doch der E dur Dreiklang am Ende erscheint.

Der phrygische Schluss kann meist nur bei dem völligen Ende einer Melodie, und nur selten bei den Schlüssen der Haupttheile derselben angebracht werden. Wird nämlich im Laufe einer Melodie ein Hauptruhepunkt auf der Tonika (*e*) gemacht, und setzt die Melodie darauf mit dem Tone *g* fort, was sehr häufig geschieht, so würde dieses *g*, falls man vorher den phrygischen Schluss angebracht, d. h. falls man mit dem E dur Dreiklange geschlossen hätte, jedenfalls einen sehr übelklingenden Querstand erzeugen: es sei denn, dass man eine längere Pause nach demselben machte, wodurch die üble Wirkung des Querstandes in etwas vermindert wird. In solchen Schlussfällen wird man also entweder mit dem C dur oder dem A moll Dreiklange abschliessen müssen, welches denn auch dort das Richtige ist, indem diese Schlüsse ja nur Theilschlüsse sind.

Auch bei manchen mixolydischen Gesängen wird man mit unserm Ganzschlusse nicht abschliessen können. Dagegen steht uns für diese Fälle der plagalische Schluss, der Kirchenschluss, zu Gebote. Nicht selten enden nämlich mixolydische Gesänge mit nachstehender Tonfolge,



der man doch keine andere, als die folgenden Akkorde unterlegen kann.



Weil eine gute Harmonisirung der alten Tonarten auch stets darauf Bedacht nehmen muss, nicht allein die wesentlichen Töne in der Melodie hervorzuheben, sondern dieselben auch wo nur immer möglich in sich selbst aufzunehmen, um charakteristisch zu erscheinen wie es eben die Tonart fordert, so umgeht man auch bei dieser Tonart gerne dort, wo die Melodie einen Ganzschluss mit dem Dominanten- und tonischen Dreiklange zuliesse, den D dur Dreiklang, um den wesentlichen Ton f am Schlusse noch einmal hören zu lassen. Z. B.

8 TON.



Bei der Harmonisirung des 8. Psalmtones (im Introitus) spricht sich dies noch deutlicher aus.

8 TON.



Würde man den Schluss der obigen Beispiele nach G dur lenken und einen Ganzschluss mittels des D dur Dreiklangs machen, so klänge dies immerhin wie eine Ausweichung, und als habe man die Haupttonart verlassen, und in einer andern Tonart geendigt. Damit soll nun aber nicht gesagt sein, dass der D dur Dreiklang in den Schlüssen und überhaupt in der Begleitung mixolydischer Gesänge ganz unzulässig sei.

Das Bestreben, das wentliche *f* der mixolydischen Tonart recht scharf hervorzuheben und oft vernehmen zu lassen, zieht denn auch einen bei der Harmonisirung der neuern Tonarten seltenen, bei der Harmonisirung mixolydischer Melodieen aber sehr häufig vorkommenden Harmonieschritt: « die unmittelbare Aufeinanderfolge des F dur und G dur Dreiklanges » nach sich. Dieser Harmonieschritt ist ganz besonders dazu geeignet, um den Eindruck von G dur, den etwa ein kurz vorhergegangenes *fis*, oder ein Ruhepunkt auf *g* auf uns gemacht hat, gänzlich zu verwischen, und uns nach C dur, in welchem wir uns bei der Harmonisirung mixolydischer Gesänge des wesentlichen Tones *f* halber grösstentheils zu bewegen haben, zurückzuweisen. —

Wie wir so eben gesehen, entstehen durch das Hervorheben der wesentlichen Töne der alten Tonarten vermittels der Harmonie ganz eigenthümliche, in unserer heutigen Musik nicht gebräuchliche oder doch höchst seltene Harmoniefolgen. Stehen schon die alten Tonleitern mehr oder weniger in Widerspruch mit unserer Dur- und Molltonleiter, so thun dies selbstredend auch die Harmoniefolgen! Diesen, unserm an Dur und Moll gewöhnten Ohre ungeahnten Wendungen in diesen alten Melodieen muss die Harmoniefolge zu Hülfe kommen, und dem Sänger das Treffen der mit unsern beiden Tongeschlechtern in Widerspruch stehenden wesentlichen Töne der alten Tonarten zu erleichtern, nicht aber zu erschweren suchen. Erschwert wird aber dem Sänger das Treffen dieser Töne, wenn ihm die Harmonie im Voraus andere Töne, als die wirklich folgenden, andeutet (siehe Seite 107). Erschwert wird ferner dem Sänger das Treffen eines Tones, wenn in dem letzten Akkorde ein Ton enthalten ist, der mit dem zu singenden folgenden Tone einen *Tritonus* oder einen Querstand bildet. Z. B.



Soll dem Sänger das Treffen der wesentlichen Töne erleichtert werden, so muss die Harmonie dieselben im Voraus deutlich und bestimmt andeuten, d. h. ein solcher, mit unserm Dur und Moll in Widerspruch stehender Ton muss entweder im letzten oder dem vorletzten Akkorde schon enthalten sein. Nur so kann die Begleitung eine gute und charakteristische werden.

Nach dem bereits Mitgetheilten wird es nun nicht schwer sein, diejenigen neuern Tonarten zu ermitteln, aus welchen wir die Akkorde zu wählen, und den alten Gesängen als harmonische Begleitung beizufügen haben. Auch werden uns diejenigen Tonarten, nach welchen wir im Laufe eines Gesangstückes ausweichen müssen, durch die Ruhepunkte der Melodie deutlich bezeichnet. Es wird also nicht nöthig sein, diesen Gegenstand noch weiter in die Länge zu ziehen, indem vorausgesetzt wird, dass der Schüler sich die zu diesen Arbeiten nöthige Fertigkeit im Harmonisiren gegebener Melodieen schon früher hinreichend angeeignet hat. Es bleibt jetzt noch Einiges über die Vor- und Zwischenspiele zu sagen übrig.

Nicht selten ist man darüber sehr in Verlegenheit, in welcher Tonart man das Vorspiel zu machen habe, um dem Sänger die Intonation zu erleichtern. Darüber entscheidet einzig und allein die erste musikalische Phrase der Choralmelodie. Um sich von der Wahrheit dieses Satzes zu überzeugen, wollen wir statt alles weitern Geredes von einer jeden der 8 Kirchentonarten einige Beispiele anführen, und dabei bemerken, aus welcher Tonart man präludiren könne oder müsse.

Beim 1. und 2. Kirchentone präludirt man in der Regel aus D moll. Nur sehr selten wird man genöthigt, bei den eben genannten Kirchentonarten aus einer andern Tonart zu präludiren. So könnte man z. B. bei dem folgenden Gesangstücke:

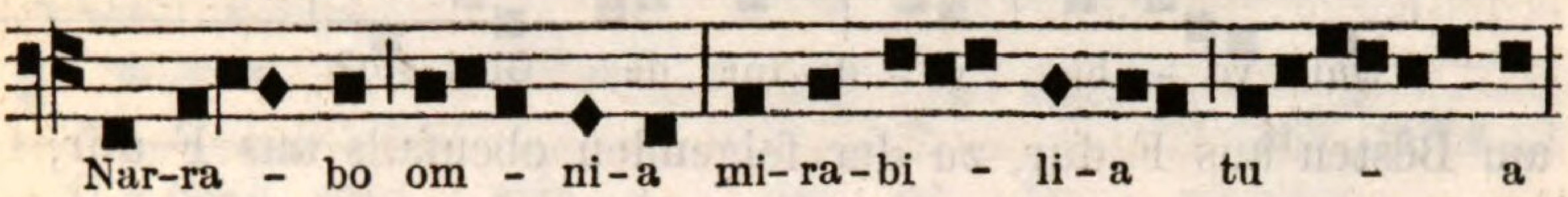
Introitus.

1 TON.



ebensogut aus F dur, als aus D, moll und bei dem folgenden

2 TON. *Communio.*

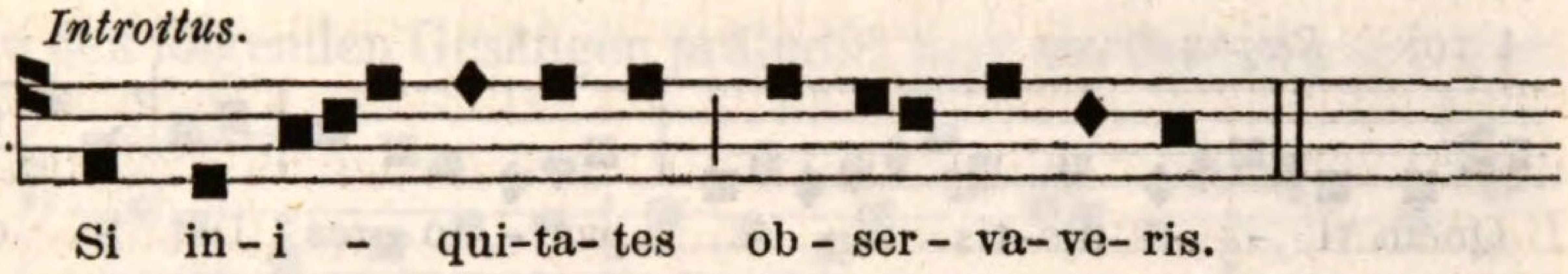


eher aus A moll oder C dur, als aus D moll präludiren.

Beim 3. und 4. Kirchentone präludirt man meistens aus C dur, wie z. B. beim *Pange lingua*, oder dem folgenden Gesangstücke:

Introitus.

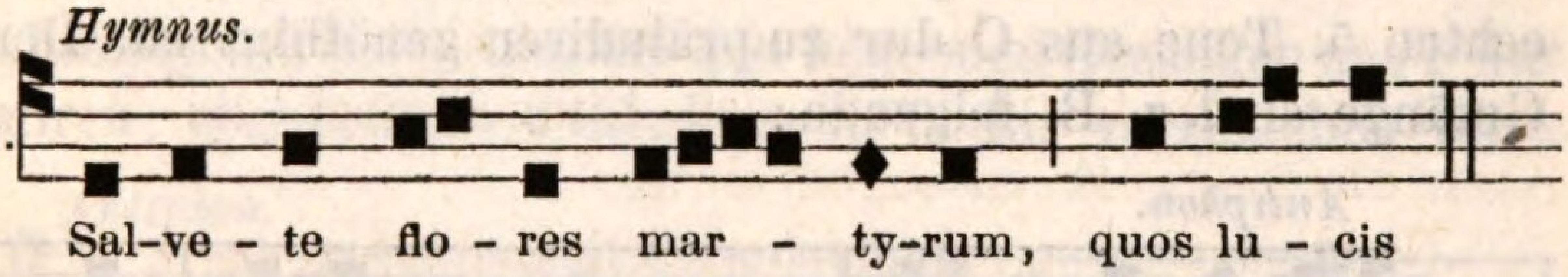
3 TON.



obgleich die Fälle, wo man aus andern Tonarten zu präludiren genöthigt ist, auch nicht selten sind. So präludirt man z. B. beim *Te deum*, welches dem 3. und 4. Kirchentone angehört, aus A moll; zu dem folgenden Gesangstücke

Hymnus.

3 TON.



unstreitig aus D moll, und zu diesem Gesangstücke

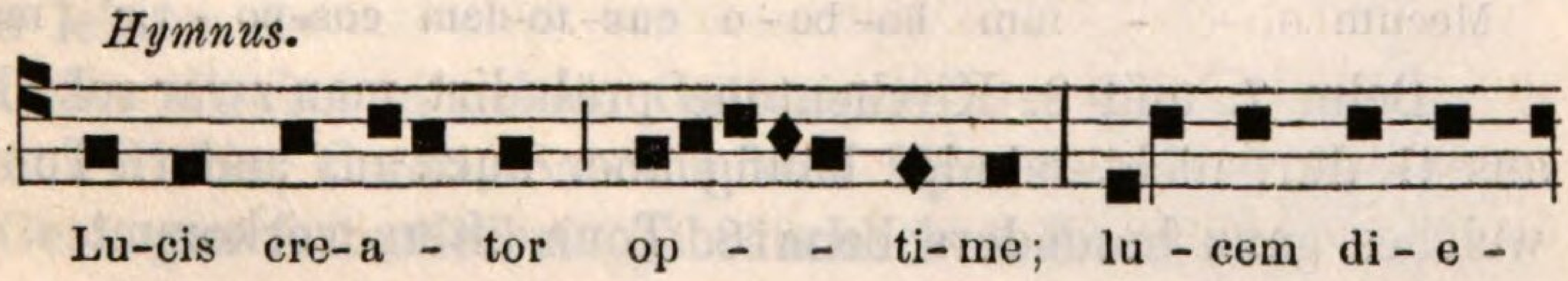
3 TON. *Graduale.*

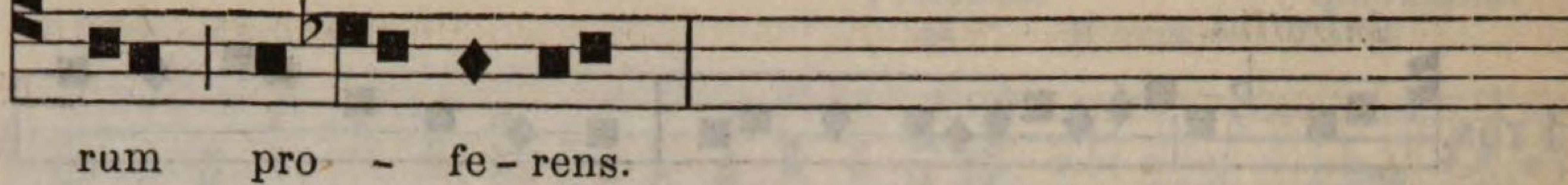


sonder Zweifel aus F dur oder D moll. Zu dem folgenden Gesangstücke

Hymnus.

4 TON.

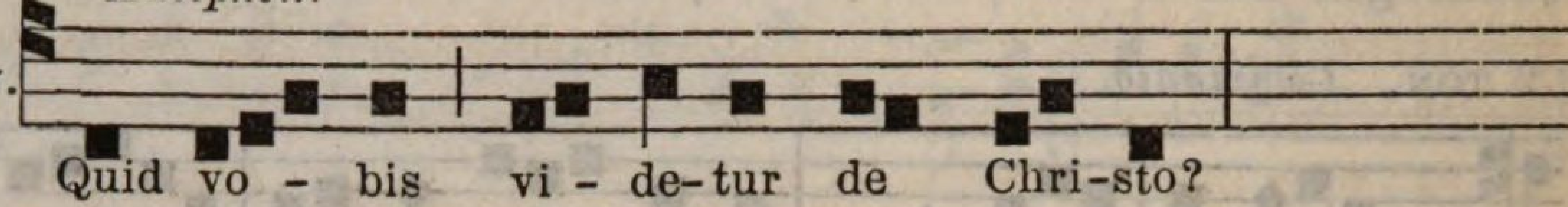




wird man am Besten aus D moll, zu folgender Melodie

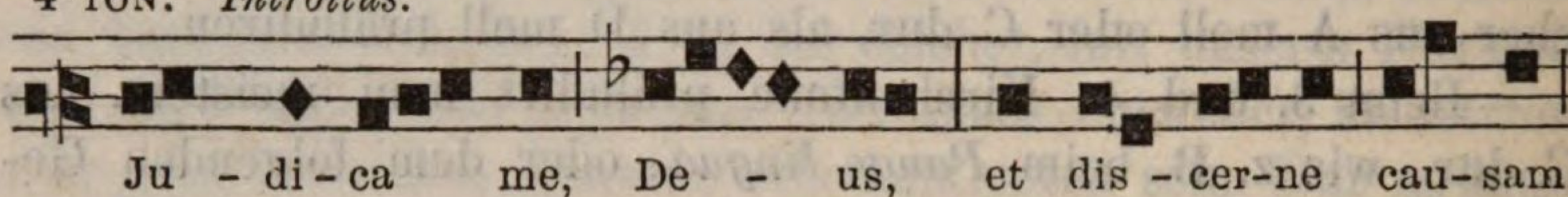
Antiphon.

4 TON.



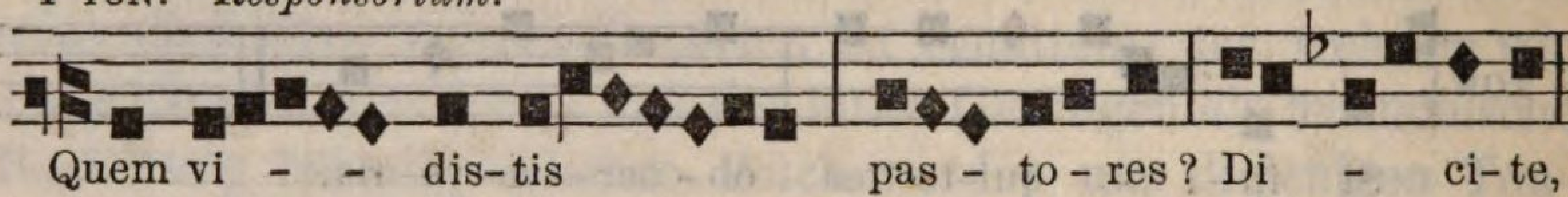
am Besten aus F dur, zu der folgenden ebenfalls aus F dur,

4 TON. *Introitus.*



und zu dieser am Besten aus D moll präludiren.

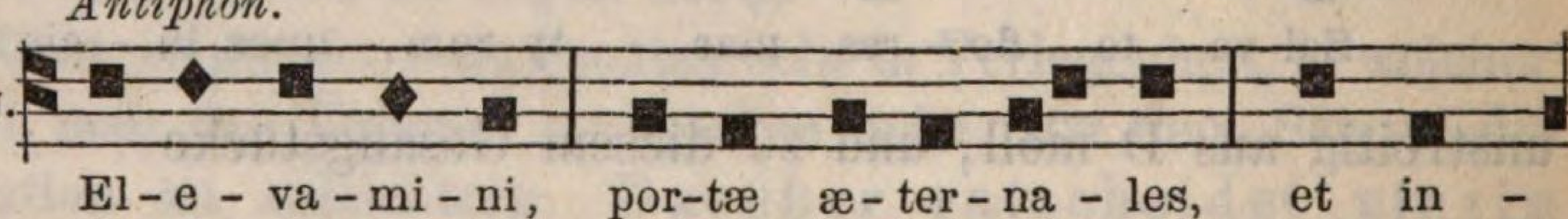
4 TON. *Responsorium.*

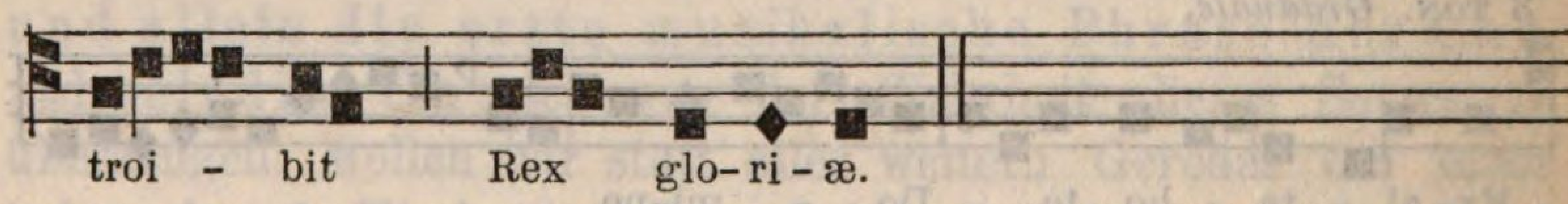


Zu der auf den 5. und 6. Kirchenton transponirten jonischen Tonart, in welcher der Ton *sa* als wesentlicher Ton erscheint, präludirt man immer aus F dur. Auch zu dem reinen 5. und 6. Kirchentone (der lydischen Tonart) präludirt man in der Regel aus F dur. Trotzdem gibt es einzelne Gesänge, wo man zu dem echten 5. Tone aus C dur zu präludiren genöthigt ist. Derartige Gesänge sind z. B. folgende:

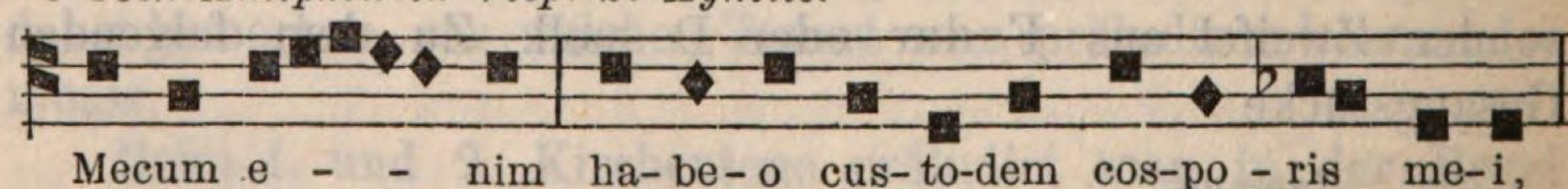
Antiphon.

5 TON.





5 TON. *Antiphon in Vesp. S. Agnetis.*

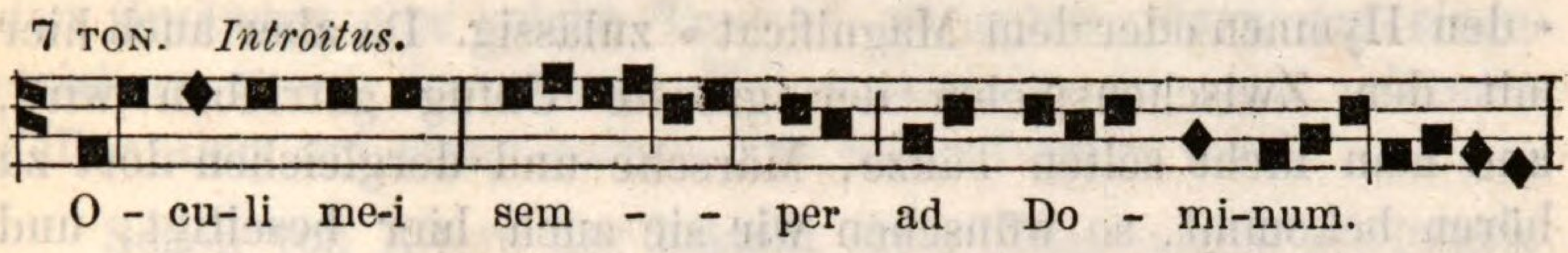


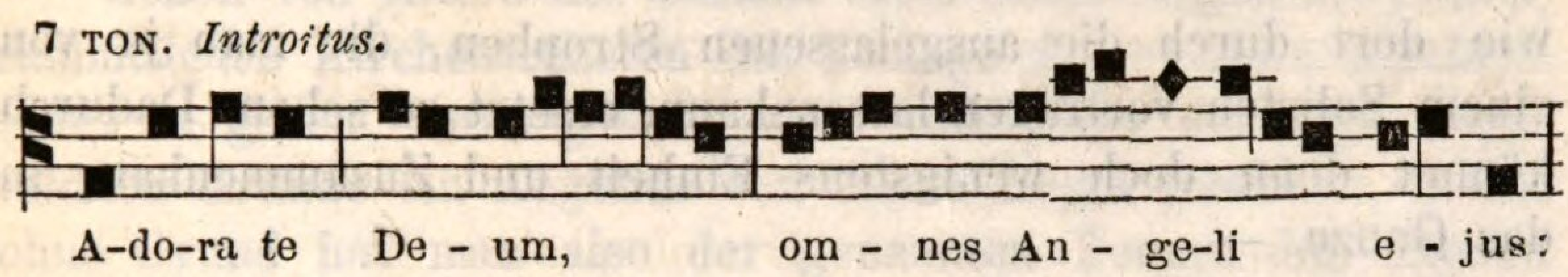
Beim 7. und 8. Kirchentone präludirt man zwar sehr häufig aus G dur, nicht minder häufig aber auch aus andern Tonarten, welches ganz besonders beim 8. Tone öfters vorkommt.

Zu dem folgenden Gesange präludirt man offenbar aus G dur,

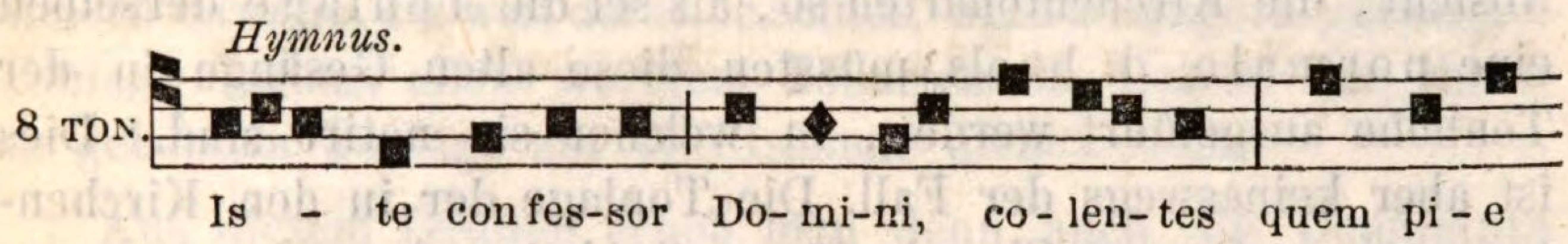


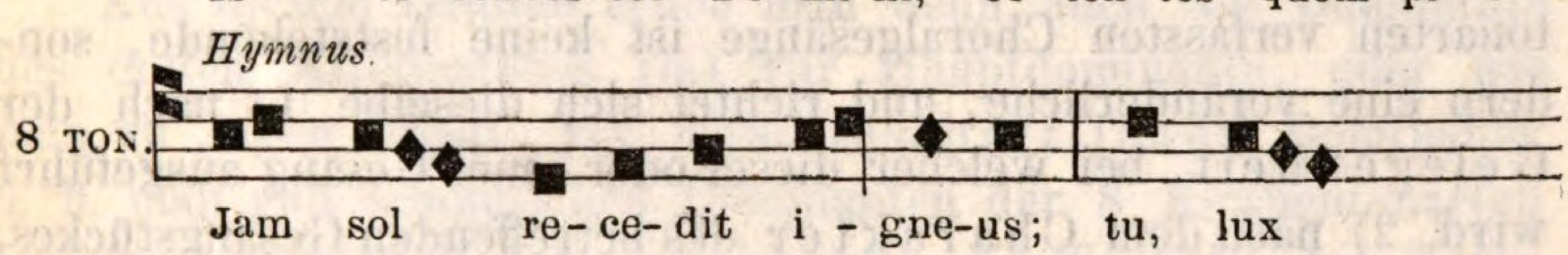
dahingegen zu den beiden folgenden ohne Zweifel aus C dur.



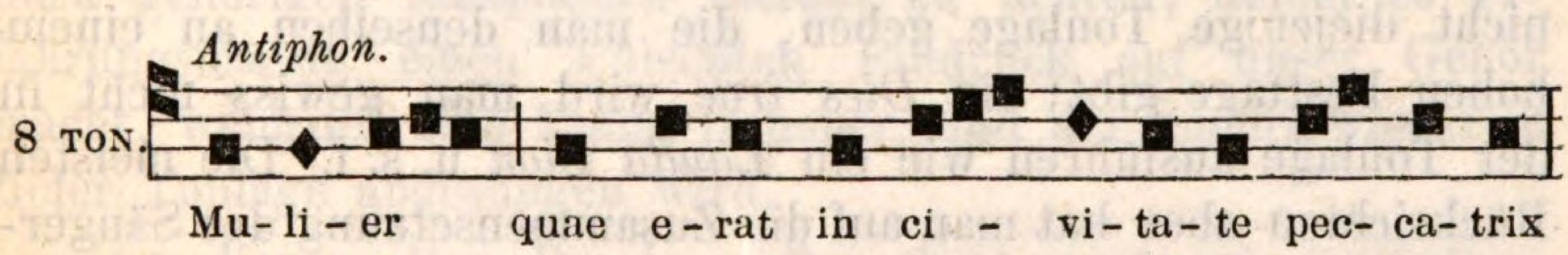


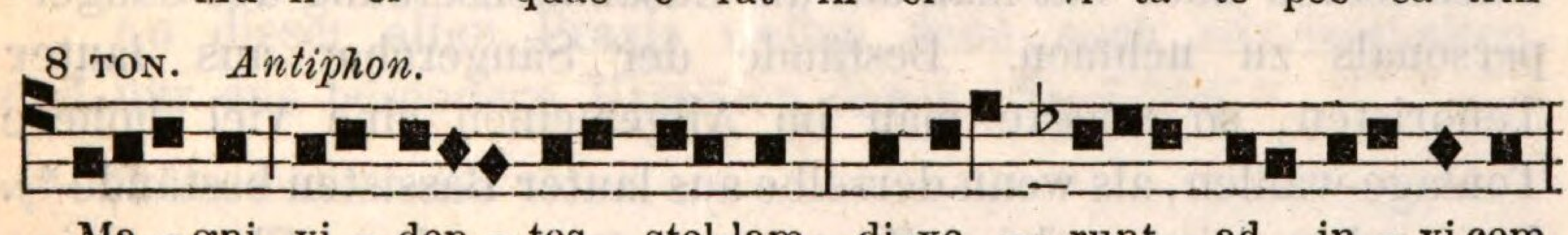
Zu den folgenden Gesängen präludirt man am Besten aus C dur;





Dahingegen könnte man bei den folgenden Gesängen aus F dur präludiren, obgleich ein Präludium in C dur vorzuziehen wäre.





Soviel über diesen Gegenstand; die Praxis wird den angehenden Organisten nach und nach überall schon das Rechte finden lehren. —

Ueber die bei einzelnen Gattungen von Choralgesängen z. B. beim Gloria, Credo, Sanctus, den Hymnen, dem Magnificat u. a. Gesängen fast allerorts gebräuchlichen Zwischenspiele,

welche die ausgelassenen Sätze ersetzen sollen, haben wir nur das zu bemerken, dass wir sie gänzlich beseitigt wünschen, indem auch das beste Zwischenspiel zu den durchcomponirten Gesängen, z. B. zum Gloria, zum Credo und ähnlichen Gesängen passt, wie die Faust auf's Auge. Am ehesten sind dieselben noch bei den strophenweise componirten Gesängen: « den Hymnen oder dem Magnificat » zulässig. Da aber auch hier mit den Zwischenspielen der grösste Unfug getrieben wird, und man nicht selten Tänze, Märsche und dergleichen dort zu hören bekommt, so wünschen wir sie auch hier beseitigt, und wie dort durch die ausgelassenen Strophen, die man ja von einem Solisten vortragen lassen kann, ersetzt zu sehen. Dadurch kömmt denn doch wenigstens Einheit und Zusammenhang in das Ganze. —

Bis jetzt betrachteten und behandelten wir, und zwar mit Absicht, die Kirchentonarten so, als sei die Tonlage derselben eine normale, d. h. als müssten diese alten Gesänge in der Tonhöhe ausgeführt werden, in welcher sie notirt sind. Dies ist aber keineswegs der Fall. Die Tonlage der in den Kirchentonarten verfassten Choralgesänge ist keine feststehende, sondern eine veränderliche, und richtet sich dieselbe 1) nach der Gelegenheit, bei welcher dieser oder jener Gesang ausgeführt wird, 2) nach dem Charakter des betreffenden Gesangstückes, und 3) nach der Zusammensetzung des Sängerpersonals. Bei einem Trauerdienste wird man den Gesängen gewiss nicht diejenige Tonlage geben, die man denselben an einem hohen Festtage gibt; ein *Dies irae* wird man gewiss nicht in der Tonlage ausführen wie ein *Lauda Sion* u. s. f. Die meisten Rücksichten aber hat man auf die Zusammensetzung des Sängerpersonals zu nehmen. Bestände der Sängerchor aus lauter Tenoristen, so müsste man im Allgemeinen eine viel höhere Tonlage wählen, als wenn derselbe aus lauter Bassisten bestände *). Dass aber eine solche Zusammensetzung eines Chores eine Seltenheit ist, ja nie vorkommt, ist einem Jeden bekannt. Wirkliche Tenore gehören ohnehin heutzutage zu den Seltenheiten. In der Regel sind die Chöre aus Tenoristen und Bassisten in der Weise gemischt, dass die Bassisten die Mehrzahl bilden.

*) Kinderstimmen eignen sich für die Ausführung des Chorals am allerwenigsten.

Sollen aber Tenoristen und Bassisten im *Unisono* singen, so muss selbstredend dem auszuführenden Gesange eine mittlere Tonlage gegeben werden, so dass Beide, ohne sich übermässig anstrengen zu müssen, mitsingen können. Weil nun erfahrungsmässig unsere Choralgesangchöre, wie schon gesagt, der Mehrzahl nach aus Bassisten bestehen, so thut man wohl, den Gesängen eine solche Tonlage zu geben, dass das eingestrichene **c** nur in seltenen Fällen erreicht, in noch seltenern Fällen aber um einen halben Ton überschritten wird.

Schon von Alters her besteht beim Choralsingen die Praxis, sämmtlichen Kirchentonarten die Tonlage des ersten Kirchentones zu geben, vorausgesetzt, dass nicht einer der oben angeführten Gründe ein Abgehen von dieser Regel erheischt. Nicht ohne Grund hat man also der genannten Tonart den Namen «Erster Ton» beigelegt. Es geschah dies offenbar aus keinem andern Grunde, als weil derselbe seiner, allen Sängern günstigen Tonlage halber, allen übrigen Tonarten in Betreff der ihnen zu gebenden Tonlage zur Richtschnur dienen sollte.

Aus diesem Grunde erhob man denn auch die Dominante des ersten Kirchentones (la) zur Hauptdominante, oder wie man zu sagen pflegt, zur gemeinschaftlichen Dominante, d. h. man gab sämmtlichen Dominanten der 8 Kirchentonarten bei der Ausführung der Choralgesänge die Tonhöhe des Tones *a* (*la*)*). Ganz besonders aber ist beim Psalmgesange und den dazu gehörigen Antiphonen hierauf zu achten, indem es erfahrungsmässig einen schlechten Eindruck auf unser Gehör macht, wenn der eine Psalm in hoher, und der andere wieder in tiefer Tonlage abgesungen wird.

An dieser alten Praxis wollen denn auch wir festhalten, und nur aus besondern Ursachen davon abweichen.

*) Dass dieser Umstand offenbar der Grund ist, warum man für die Stimmgabel den Ton a wählte, ist keine Frage. Wer die Stimmgabel erfunden, und wann sie erfunden wurde, ist uns nicht bekannt. Jedenfalls aber fällt ihre Erfindung in eine ganz frühe Zeit unserer Zeitrechnung, schwerlich aber noch vor das Zeitalter Guido von Arezzo's, indem dieser in keinem seiner Traktate von derselben, dagegen aber vom «Tonhalten» und «Tonmerken» spricht, welches sich offenbar auf die den Gesängen zu gebende mittlere Tonlage bezieht.

Für den Organisten aber ist es von besonderer Wichtigkeit, dass er seinem Gedächtnisse die durch diese Transposition auf andere Tonstufen entstehenden Tonreihen tief einpräge. Angenommen, wir wollten alle Dominanten der 8 Kirchentonarten auf den Ton a transponiren, so erhielten wir folgende Tonreihen:

1. Ton. **d** e⌒f g a h⌒c d
2. Ton. cis dis⌒e **fis** gis⌒a h cis
3. Ton. **cis**⌒d e fis gis⌒a h cis
4. Ton. h⌒c d **e**⌒f g a h
5. Ton. **d** e fis gis (g) a h cis⌒d
6. Ton. c d e⌒**f** g a h (be) c
7. Ton. **d** e fis⌒g a h⌒c d
8. Ton. h cis⌒d **e** fis gis⌒a h

Anmerkg. Die fett gedruckten Buchstaben zeigen die Grundtöne, und die Bogen oder Klammern die Lage der Halbtöne an.

Nehmen wir den Ton *be* als gemeinschaftliche Dominante an, so erhalten wir folgende Tonreihen:

1. Ton. **es** f⌒ges as be c⌒des es
2. Ton. d e⌒f **g** a⌒be c d
3. Ton. **es**⌒fes ges as b⌒ces des es
4. Ton. c⌒des es **f**⌒ges as be c
5. Ton. **es** f g a (as) be c d⌒es
6. Ton. des f⌒**ges** as be c (ces) des
7. Ton. **es** f g⌒as be c⌒des es
8. Ton. c d⌒es **f** g a⌒be c

Zur Uebung transponire man die 8 Kirchentonarten auch noch so, dass die Töne *g*, *as* und *h* zur gemeinschaftlichen Dominante werden.

Wollte man so ganz strenge an einer einmal angenommenen gemeinschaftlichen Dominante festhalten, so wäre man, wie das aus den beiden vorstehenden Tabellen leicht ersichtlich ist, bei dieser oder jener Kirchentonart genöthigt, sich in solchen neuern Tonarten zu bewegen, die den wenigsten Musikern geläufig sind. Es wäre dies, besonders da wir die Eigenthümlichkeiten der alten Tonarten bei der Begleitung aufrecht erhalten zu haben, oft mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden. Zudem hat

es auch selbst beim Psalmgesange nicht so viel zu sagen, wenn der eine Kirchenton einmal einen halben Ton tiefer oder höher als der vorhergegangene zu stehen kommt. Es hat sich daher bei den Organisten die Praxis gebildet, den 1., 4. und 6. Kirchenton nie oder nur in besondern Fällen zu transponiren, den 2. Kirchenton meistens eine klein Terz höher, den 3. Kirchenton, aber nur selten, einen ganzen Ton tiefer, den 5. Kirchenton meistens eine kleine Terz oder gar eine Quarte tiefer, den 7. Kirchenton in der Regel eine grosse Terz oder eine Quarte tiefer und den 8. Kirchenton nur in besondern Fällen einen ganzen Ton tiefer zu transponiren.

Die Begleitung des Chorals in diesen transponirten Tonarten wird dem Schüler keine Schwierigkeiten machen, sobald er sich einmal die richtige Manier der Begleitung in derjenigen Tonlage, in welcher die Choralmelodieen notirt sind, angeeignet hat. —

Und so schliessen wir denn mit dem Wunsche, dass das vorliegende Buch ein Scherflein dazu beitragen möge, das noch so tief darniederliegende katholische Orgelspiel auf bessere Bahnen zu bringen!

Inhalts-Verzeichniss.

Seite.

§ 1. Begriff von Ton und Klangfarbe ... 1
§ 2. Die diatonische Tonreihe ... 2
§ 3. Tabelle der in unserm Tonsysteme gebräuchlichen Oktavenbenennungen ... 2
§ 4. Kenntniss der Intervalle. Begriff von Tonstufe u. Notenstufe. 2
§ 5. Enharmonische Töne ... 3
§ 6. Consonanz und Dissonanz ... 4
§ 7. Umkehrung der Intervalle ... 4
§ 8. Die Durtonleiter. Grundton oder Tonika. Leitton ... 5
§ 9. Die beiden Arten der Molltonleiter ... 9
§ 10. Der Quintenzirkel. Die Vorzeichnung ... 7
§ 11. Mitklingende Töne. Naturtöne ... 8
§ 12. Der Dreiklang, in der Natur begründet ... 10
§ 13 Die leitereignen Dreiklänge der Durtonart. Eintheilung derselben in Haupt- und Nebendreiklänge. Durdreiklang, Molldreiklang und verminderter Dreiklang ... 10
§ 14. Die leitereignen Dreiklänge der Molltonart. Der übermässige Dreiklang ... 12
§ 15. Die Vierstimmigkeit. Verdoppelung der einzelnen Akkordtöne. 13
§ 16. Enge und weite Akkordlage ... 13
§ 17. Die Oktaven-, Terzen- und Quintenlage des Dreiklangs ... 13
§ 18. Die innere Verwandtschaft oder das Verwandtschaftsverhältniss der Akkorde ... 14
§ 19. Kenntniss einzelner Schlussformeln ... 17
§ 20. Die Harmonisirung der Durtonleiter mit Hilfe der Dreiklänge. 19
§ 21. Die gerade Bewegung, die Seitenbewegung und die Gegenbewegung der Stimmen. Quinten- und Oktavenparallelen. Einiges über Stimmführung ... 21
§ 22. Die Mehrdeutigkeit der Töne. Umgehung der Quinten- und Oktavenparallelen ... 25
§ 23. Kenntniss der verschiedenen Schlussarten ... 26
§ 24. Erklärung von Satz und Periode. Einiges über Melodiebildung 29
§ 25. Harmonisirung gegebener Melodieen ... 32
§ 26. Die Umkehrungen des Dreiklanges. Die Bezifferungen desselben in der Generalbassschrift ... 34
§ 27. Eintheilung und Benennung der Stimmen. Der Umfang der verschiedenen Gattungen der menschlichen Stimme. Anwendung der weiten Akkordlage ... 36

§ 28. Anwendung der Umkehrungen des Dreiklanges. Stimmführung. Regeln über die Anwendung des Quartsextakkordes 38
§ 29. Anwendung der Mehrdeutigkeit der Töne 41
§ 30. Der verminderte Dreiklang. Seine Umkehrungen, seine Auflösung und seine Anwendung........... 42
§ 31. Die leitereignen Septimenakkorde. Der Hauptseptimenakkord. Seine Umkehrungen, Lagen und Auflösungen. Die Trugfortschreitung desselben. Die Bezifferung desselben........... 44
§ 32. Der Hauptseptimenakkord in Verbindung mit der Tonika.... 49
§ 33. Fortschreitung des Dominantendreiklangs...................... 50
§ 34. Harmonisirung der Molltonleiter. Der verminderte Septimenakkord. Seine Auflösung .. 50
§ 35. Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes...... 53
§ 36. Die Nebenseptimenakkorde.. 55
§ 37. Die gewöhnliche Fortschreitung der Septimenakkorde. Der Septimenakkord der 7. Stufe der Durtonleiter Die Verwendung des Septimenakkordes der 2. Stufe in der Cadenz. Aussergewöhnliche Fortschreitung einzelner Septimenakkorde 57
§ 38. Die Vorbereitung der Nebenseptimenakkorde............. 62
§ 39. Der Nonenakkord. Seine Lage, seine Umkehrungen und seine Auflösung......... 65
§ 40. Der übermässige Dreiklang.. 68
§ 41. Verdeckte Quinten- und Oktavenparallelen................... 69
§ 42. Verzögerte Auflösung der Septimenakkorde. Trugschlüsse. Verbindung mehrer Septimenakkorde. Die sprungweise Fortschreitung der Terz des verminderten Septimenakkordes........... 71
§ 43. Das Motiv. Der Gang. Die Sequenzen....................... 74
§ 44. Die Ausweichung in andere Tonarten. Verwandtschaft der Tonarten. Der Hauptseptimenakkord als Ausweichungsmittel. 75
§ 45. Der Querstand........... 88
§ 46. Der verminderte Septimenakkord als Ausweichungsmittel. Der Septimenakkord der 7. Stufe der Durtonleiter, der verminderte Dreiklang, der Nonenakkord, der Dominantendreiklang und die zweite Umkehrung des tonischen Dreiklangs als Ausweichungsmittel. Der plötzliche Uebergang in eine andere Tonart. Erlaubte Quinten- und Terzenparallelen............ 89
§ 47. Die ausweichenden Sequenzen.................... 99
§ 48. Anwendung der Modulation auf die Begleitung gegebener Melodieen .. 101
§ 49. Der Vorhalt. Seine Vorbereitung und Auflösung. Die Vorausnahmen........................ 112
§50 . Der Durchgang. Die Hilfsnote und die Wechselnote. Chromatische Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten. Anwendung der Durchgänge, Hilfs- und Wechselnoten. Umbildung einfacher Akkordfolgen mittels der genannten Dinge... 120
§ 51. Die alterirten Akkorde.. 133
§ 52. Der Orgelpunkt. Liegende Stimmeu........................ 141

§ 53. Die Fünfstimmigkeit. Die Vielstimmigkeit und die Scheinvielstimmigkeit. Die Verstärkungsoktaven. Das Unisono. Der zwei- und dreistimmige Satz. Der figurirte einstimmige Satz. 147
§ 54. Die harmonische Figuration. Die metrische Figuration. Die harmoniefreie Figuration.......... 167
§ 55. Wahl und Auffindung der richtigen Begleitungsart einer Melodie. Der Einfluss des Rythmus auf den Charakter einer Melodie. 179
§ 56. Die Verlegung der Hauptmelodie aus der Oberstimme in eine der übrigen Stimmen. Charakterisirung der einzelnen Stimmgattungen der menschlichen Stimme.......... 188
§ 57. Weitere Lehre vom Satz- und Periodenbaue.......... 207
§ 58. Die Modulationsordnung für grössere Tonstücke. Die Composition zwei- und dreitheiliger Tonstücke. Charakterisirung der Kirchenmusik. Die sprungweise Modulation nach entferntern Tonarten.......... 238
§ 59. Formlehre. Die Varationenform, die Fugenform, die verschiedenen Rondoformen u. die Sonatenform. Verschiedene Analysen. 256
§ 60. Die Lehre von der thematischen Arbeit.......... 284
§ 61. Die Lehre vom doppelten Contrapunkte.......... 297
§ 62. Die freie Nachahmung.......... 319
§ 63. Die kanonische Nachahmung. Die verschiedenen Arten des Canon.
§ 64. Die Kirchenmusik des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Analyse einer Palestrina'schen Motette.......... 344
§ 65. Die Fuge: die einfache Fuge und die Doppelfuge.......... 368

Anhang.

I.

Der gregorianische Choral und die Kirchentonarten.......... 369

II.

Die Orgelbegleitung des Chorals.......... 433

Berichtigungen.

Seite 20. In Notenbeispiel Nr. 9 muss im dritten Akkorde **g** statt a stehen.
» 21. In Notenbeispiel Nr. 13 lies in der zweiten Stimme des letzten Akkordes **d** statt f.
» 22. Zeile 2 v. ob. lies § 20 statt 21.
» 29. Zeile 9 v. unt. lies einen statt ein.
» 32. In Notenbeispiel Nr. 33 muss die letzte Note **c** statt e heissen.
» 32. Zeile 12 v. ob. lies achttaktige statt achtaktige.
» 39. Zeile 5 v. unt. muss folgender Satz eingeschoben werden: «In diesem Falle thut man aber wohl, darauf Bedacht zu nehmen, dass der $^{6}_{4}$ Akkord auf einen guten Taktheil falle».
» 47. Notenzeile 6 und 7 v. ob. fehlen im 2. und 4. Takte die Punkte hinter den halben Noten. In der unterstᵖn Notenzeile müssen im ersten Takte die römischen Ziffer so heissen: I I I V I V.
» 48. Notenzeile 2 muss die zweite römische Ziffer eine V sein.
» 48. Notenzeile 4 fällt im dritten Takte die Bezeichnung $^{6}_{4}$ weg und kömmt über das erste Viertel des folgenden Taktes zu stehen.
» 51. Zeile 15. v. unt. lies C moll statt C dur.
» 51. Zeile 13 v. unt. muss nach dem Worte «Dreiklang» folgendes eingeschoben werden: «und weil er eine verminderte Seplime».
» 54. Dritte Notenzeile v. ob. lies im ersten Akkorde des dritten Taktes **d** statt f.
» 62. Zeile 5 v. ob. lies um statt und.
» 86. Zeile 10 v. ob. lies einer statt einen.
» 96. Zeile 4 v. ob. lies ganzen statt halben.
» 100. Notenzeile 2 setze im ersten Takte im Bass ein ♭ vor a.
» 100. Notenzeile 4 lies im 4. Takte im Basse **h** statt a.
» 133. Zeile 7 v. ob. lies «Walten» statt Wallten.
» 138. Zeile 11 v. unt. lies «es» statt des.
» 144. Dritte Notenzeile lies im zweiten Takte in der Oberstimme auf dem dritten Viertel **a** statt h.
» 146. Erste Notenzeile lies im letzten Takte ♩ statt 𝅗𝅥
» 180. Zeile 14 und 15 v. unt. beseitige die beiden Comma hinter «Genüge» und «wenigstens.»
» 223. Zeile 6 v. ob. lies «Jenen» statt diesen.
» 224. Zeile 6 v. ob. lies «Ein derartiger» statt Einen derartigen.
» 238. Lies § 58 statt 56.
» 286. Zeile 18 v. ob. lies «die Kunst der thematischen Arbeit» statt Thematische Arbeit.
» 326. Zeile 7 v. unt. lies «obstinatus» statt ostinatus.
» 351. Zeile 17 und 18 lies «des» ästhetischen «Wesens» statt dem ästhetischen Wesen.
» 403. Zeile 1 v. unt. lies «So gehört der Introitus der Messe vom heil. Kreuz *Nos autem* und das *Credo de dominica*.»

welche der reichen Innerlichkeit demüthig entspringt. Der Dichter selbst erscheint als ein Harfenspiel von zartester Besaitung, tönend in jedem Hauche der lieben Heimath, am liebsten jedoch in der religiösen Weihe des Kirchendienstes und in der priesterlichen Treue zur Ausbildung des guten deutschen Volkes, dem er seine Einfachheit, seine Sitten und Gebräuche und seine gesunde Kraft erhalten wissen will. Einen besondern Vorzug haben diese Gedichte auch dadurch, dass sie das deutsche Land mit grosser Virtuosität zur Unterlage der poetischen Ergüsse machen, und auf jedes empfängliche Gemüth einen ungemeinen Reiz üben durch die prachtvollen Landschaftsbilder, welche sich vor unsern Augen entfalten, und ihrerseits in jene übersinnlichen Wahrheiten auswachsen, welche der geniale Dichter mit eigenthümlicher Feinheit und Durchdringlichkeit aus der Natursymbolik herausfühlt. Patriotische Gesänge wechseln mit Marienliedern ab, deren Einfachheit und Lieblichkeit nicht leicht anderwärts erreicht werden möchten. Denkwürdige Gräber wie J. Stollbergs, das Landhaus der Fürstin Gallizin, Festfeiern, Wallfahrtsorte, einsame Waldkapellen, Winfrieds Geist, berühmte Dome, Loyola, Xaverius, Clemens August, und andere ziehen in reichhaltigen Cartons an unseren Augen vorüber, und machen das schön ausgestattete Büchlein zur freundlichsten Gabe, welche in Hütten und Palästen, wo deutsche Gesinnung, Religion und Geist etwas gelten, willkommen sein wird. Das schönste Denkmal hat sich Michelis in seinen Gedichten selbst gestiftet, deren Herausgabe wir Herrn F. Michelis verdanken, und allen Freunden der heiligen Poesie mit bestem Gewissen empfehlen können.

KYRIALE sive ordinarium missae pro diversitate temporis et festorum per annum. Accedunt missa defunctorum, antiphonae ad aspersionem aquae benedictae, lauda Sion, stabat mater, et variae cantiones sacrae ad elevationem, ad benedictionem etc. fol. rthl. 2. 12.

Vor wenigen Tagen verliess das von Herrn Oberhoffer neu besorgte Kyriale die Presse. Mit dem *Imprimatur et divulgetur* vom 1. Sept. 1859 versehen, ist dasselbe mit aller für kirchliche Bücher erwünschlichen Sorgfalt ausgestattet. Zweck dieser Zeilen ist, insbesondere den Wunsch für das *Divulgetur* auszusprechen und die Kundgebung eines solchen Wunsches zu begründen. — Vorerst lenken wir die Aufmerksamkeit nur auf einige Nebenumstände, die jedoch für die praktische Führung des Kirchengesanges in unsrem Vikariate von nicht geringer Bedeutung sein möchten. Nur eine kleine Anzahl von Kirchen in unsrem Lande ist mit Kirchenorgeln versehen. Von mehreren Chortribünen herab hört man nicht selten bald ein heftiges Vorauseilen einiger zu eifrigen Sänger, — daher eine verwirrende Differenz in den Ruhepunkten, — bald wegen verschiedenartigen Absingens oder Ablesens des Tontextes eine sehr störende Dissonanz vor den Schlussnoten. Wo ein tüchtiger Organist den Gesang würdevoll begleitet, drückt er schon in seiner Begleitung die Respirationen aus — und

gibt dem Ohre der Sänger die zu beachtenden Pausen und Halbtöne an durch vorhergehende Modulationen in der Harmonie. Nicht nur hat der Herausgeber unsres neuen Kyriale die Respirationen durch kürzere, die Pausen durch längere Striche angemerkt, sondern auch durch eingesetzte chromatische Zeichen die zufälligen Halbtöne überall sorgfältig bezeichnet. Eine auch nur oberflächliche Untersuchung des Notentextes dürfte die Gründlichkeit zeigen, womit diese für die praktische Ausführung des Chorals so nützliche Aufgabe gelöst wurde. Das Recht jedoch zu einer solchen Lösung begründete dem Herausgeber nicht etwa ein bloss richtig fühlender Takt, sondern die überall in dem besorgten Werke von ihm kundgegebene, tiefe Kenntniss der kirchlichen Tonarten. Das Hauptverdienst dieser Ausgabe ist wohl die strenge Herstellung des Notentextes in die so einfach, tiefsinnig, fromm, aus den ersten Jahrhunderten und dem Mittelalter zu uns herüberklingenden Kirchentöne. Wir möchten diese Herstellung eine beinahe unerbittlich strenge nennen. Dieses strenge Befolgen des Kirchenstiles sehen wir ebenso in den neuen Compositionen, die uns vorgeführt werden, in welchen auch die Unterscheidung des bloss Recitativen im Kirchengesange von dem mit lyrischem Schwunge sich Erhebenden, daher mehr Notenreichen (z. B. das *Credo* vom *Sanctus* u. s. w.) in sehr entsprechender Weise als berücksichtigt erscheint. — So wie unser Land durch Herstellung der alten Baustile ausserordentlich viel für seine Kirchenbauten gewonnen hat, so wird zweifelsohne durch diese in angegebener Weise besorgte Ausgabe der Kirchengesang zu der erwünschlichen Correktheit, Reinheit und Schönheit um ein bedeutendes gefördert werden. — Wir wollten durch diese Zeilen nur einige Vorzüge der Bearbeitung hervorheben. Der praktische Gebrauch dieser Ausgabe wird das hier Ausgesprochene bestätigen.

Luxemb. Wort.

Intonationes celebrantis ex novo Kyriale Luciliburgensi. . 5 Sg.

DREISTIMMIGE MESSE (in gebundenem Style) für drei gleiche Stimmen (zwei Tenore und Bass oder zwei Soprane und Alt) mit oder ohne Begleitung der Orgel, componirt und Sr. Hochwürden dem Apostol. Provikar Herrn N. Adames zu Luxemburg hochachtungsvoll zugeeignet von H. Oberhoffer. Preis der Partitur 20 Sgr., der einzelnen Stimmen à 2 Sgr.

Gegenüber dem Publikum sowohl als auch gegenüber dem Componisten müssen wir uns entschuldigen, dass wir die vor uns liegende wirklich interessante Neuigkeit so spät anzeigen

Die Messe ist im strengen Style geschrieben und entfaltet dadurch ihren Reiz, der nur den guten contrapunktischen Arbeiten verliehen ist, dass jede Stimme melodiös gehalten ist. Die Melodien sind kirchlich, einfach und gefällig und für's Ohr leicht fasslich, dass einem mindergeübten Sängerchore die Ausführung nach einigem Studium möglich ist. Nur dürfte bei Ausführung ohne Orgel eine bedeutende Sorgfalt auf den Vortrag verwendet werden. Wir bemerken dies, weil auf diesen Gegenstand nach unsrer Erfahrung in unsrer Kirche noch immer nicht der gehörige Nachdruck gelegt wird. Was nicht vom Herzen kommt, dringt nicht zum Herzen. Dadurch, dass die Messe für zwei Soprane und Alt, oder für zwei Tenore und Bass geschrieben ist, ist deren Ausführbarkeit noch um einen guten Theil erleichtert, wie durch ein später hinzugefügtes Arrangement der Messe für gemischten vierstimmigen Chor eine angenehme Mannigfaltigkeit geboten ist.

Aus diesen Gründen und weil dieselbe überall, wo sie bekannt ist, eine gute Aufnahme gefunden hat, glauben wir alle Berechtigung zu haben, dieses neue Werk den Componisten angelegentlich zu empfehlen.

Trier. Schulblatt.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Oberhoffer, Heinrich,

Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das
Orgelspiel in kathol. Kirchen

Luxemburg 1860

Mus.th. 2464
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599165-3